

HENRI BRÉMOND

LA POESÍA PURA

LA CRITICA LITERARIA

argos

80.5

LA POESÍA PURA

HENRI BRÉMOND

LA POESÍA PURA

CON UN DEBATE SOBRE LA POESÍA

POR

ROBERT DE SOUZA

ARGOS
BUENOS AIRES

BIBLIOTECA ARGOS
DIRIGIDA POR
LUIS M. BAUDIZZONE — JOSÉ LUIS ROMERO — JORGE ROMERO BREST
LA CRÍTICA LITERARIA

Título del original francés
LA POÉSIE PURE. Avec "Un débat sur la poésie", *par* ROBERT DE SOUZA

Traducido por JULIO CORTÁZAR

Queda hecho el depósito que marca la ley Nº 11.723.

PREFACIO

En este librito podrá seguirse cómodamente el debate entablado el invierno pasado entre nosotros y en torno a la Poesía Pura.

Debo recordar que el debate tuvo por punto de partida la lectura hecha por mí en el último otoño durante la sesión anual pública del Instituto. Mientras redactaba la memoria que, manifiestamente, no haría sino rozar un tema tan magnífico, tan vasto, y que ejercita desde hace tres mil años la sutileza de los filósofos, se me ocurrió la idea de proponer a las Nouvelles Littéraires *una serie de aclaraciones. Aspiraba así a calmar las inquietudes que mi lectura no dejaría de despertar en los últimos devotos del racionalismo, y obtener provecho de las críticas y las diversas sugestiones que se tendría a bien comunicarme. Así se hizo, durante unas doce semanas*(1)*, para la más grande gloria de la poesía misma —y no del simple escribiente en que no tardé en convertirme— y de todos los metafísicos que se apasionaron entonces por definirla.*

Para mí, arrancado súbitamente por un capricho de la fortuna a la serena oscuridad de mis tareas habituales, fueron sin duda días de deslumbramiento, pero también de angustia. ¿Cómo encontrar el tiempo para meditar,

(1) 31 de octubre; 7, 14, 21, 28 de noviembre; 5, 12, 19, 26 de diciembre de 1925; 2, 9 y 16 de enero de 1926.

para apropiarme de tan gran número de artículos como hubiera sido necesario, incluso después de haber arrojado al cesto —en base a la rápida inspección de un amigo— aquellos que no merecían ser leídos? Lo mismo me cabe decir, con mayor confusión y gratitud, de cartas en su mayoría tan plenas, tan nobles y cordiales, que no me ha sido posible incluir en el archivo de las Aclaraciones *y que, bien contra mi deseo, he tenido que dejar igualmente sin respuesta.*

Se encontrará pues aquí el inevitable texto del Discurso sobre la Poesía Pura, *algunos fragmentos de correspondencia, y los pasajes de las* Aclaraciones *que se ha creído conveniente conservar. Hubiera deseado conceder un espacio más amplio a tantos amables inspiradores, pero la desdicha de los tiempos me lo ha impedido.*

Contaba asimismo con la presente publicación para explicar más a fondo esas líneas del Discurso *donde la experiencia poética se halla comparada a la experiencia mística. Pero ello ha de constituír, si así se quiere, el objeto de un nuevo trabajo* (2).

Al verme tan azarado y como perdido en medio de este vasto taller, y urgido a la vez por volver a mi trabajo ordinario, Robert de Souza tuvo la gentileza de organizar la presente compilación, es decir poner en orden y reducir mis improvisaciones de las Nouvelles Littéraires, *completándolas mediante el agregado de nuevos testimonios o el resumen de ciertas comunicaciones más esotéricas que me fueran dirigidas en el curso de este debate y que mi incompetencia en materia de ciencia pura no me había permitido aprovechar. Así, por ejemplo, las preciosas memorias de Lionel Landry y Lartigue.*

(2) Cf. *Prière et poésie,* en los *Cahiers Verts* de otoño de 1926.

Aún más reconocido estoy a de Souza por habernos cedido la mejor y más definitiva de las Aclaraciones, *el magistral artículo, grandemente desarrollado, que publicara el* Mercure de France *del 1º de febrero de 1925. En materia de poesía y crítica poética no soy más que un* amateur; *Robert de Souza es un maestro en el riguroso sentido del término. "Nuestro genial abate Rousselot", me escribía ayer el P. Marcel Jousse, cuyas investigaciones y descubrimientos no nos serán menos preciosos, "me dijo muchas veces en el laboratorio de Fonética experimental del Colegio de Francia: En todas las cuestiones concernientes a la Acústica y, en particular, al timbre de las vocales francesas según la pronunciación parisiense, nadie está informado como Robert de Souza." Agréguese a eso el gusto más seguro, el pensar más penetrante y más noble. Importa también el que ambos no hayamos partido del mismo punto. Su dominio propio es la experiencia poética; el mío, si puedo expresarme con tal pretensión, la experiencia mística. Y es eso, si me atrevo a decirlo también, lo que puede dar verdadero interés a nuestro encuentro. Dos equipos de trabajadores que, sin haberlo convenido, sin siquiera conocerse, principiaran un túnel, los unos del lado suizo, los otros del lado italiano, y tuvieran por fin la jubilosa sorpresa de encontrarse en el justo medio del Gotardo.*

Tras ello, no habrá necesidad de agregar que dentro de su independencia respectiva, cada uno de nosotros asume individualmente la responsabilidad de lo que afirma. Con respecto a Valéry, a Duhamel a quien coloco tan alto, y —¡justo cielo!— a la Academia, no hago míos todos los juicios de de Souza. Por su parte, según temo, él no ha de gustar gran cosa del último capítulo de Ple-

garia y Poesía, *conclusión necesaria según me parece a todo el* Discurso sobre la Poesía Pura.

¿Debía conservar aquí las páginas de las Aclaraciones *donde se trata de Paul Souday? Me ha parecido que sí, pero abreviada en lo posible. Pese a lo que haya escrito ese delicado, mis páginas no evocan la idea de un carretero furioso; apuntan tan sólo a Souday, periodista, y dejan de lado lo que se refiere propiamente a su persona. Después de todo no es aquí sino un símbolo, una especie de Behemoth, la anti-poesía en sí. Si mi buena estrella no me hubiera llevado a encontrarlo vivo y pontificante, hubiese tenido que inventarlo.*

HENRI BREMOND.

LA POESÍA PURA

LA POESÍA PURA [1]

Los modernos teorizadores de la poesía pura —Edgar Poe, Baudelaire, Mallarmé, Paul Valéry— no son esos peligrosos innovadores que a veces parece creerse. Podemos, en verdad, sospecharlos de herejía en algunos puntos secundarios, y no me privo yo de ellos; pero en lo que respecta al fondo de la doctrina, continúan una tradición asaz venerable. En Francia, el abate Dubos —que fué nuestro secretario perpetuo de 1722 a 1742—, se adelanta a ellos y los anuncia; por lo que a él respecta, Dubos no hace sino seguir las huellas del humanismo italiano, según vienen de mostrarlo recientemente con tanta penetración como ciencia dos historiadores extranjeros, Robertson en Inglaterra y Toffanin en Italia [2]. Pero tan dilatado progreso no se resume en pocas páginas, y por ello he de limitarme a elucidar la noción misma de poesía pura.

Tomemos esta noción en el momento en que atraviesa —¡oh, tímida e incierta, y en puntas de pie!— la celda virgiliana del padre Rapin. Este excelente letrado viene de enumerar, dócil a las lecciones de Aristóteles, los caracteres esenciales de la belleza poética. Debería dete-

(1) Conferencia leída en sesión pública de las cinco Academias, el 24 de octubre de 1925.

(2) J. G. Robertson, *Studies in the genesis of Romantic theory in the eighteenth century*, Cambridge, 1923; G. Toffanin, *La fine del Umanesimo*, Turín, 1920.

nerse allí pero, poeta él también, siente confusamente que todo queda por decir. "Hay además", insinúa con aire goloso —y ese *además* es aquí la palabra capital para nosotros—, "hay además en la poesía ciertas cosas inefables y que no pueden explicarse. Tales cosas son como los misterios. No existen preceptos para explicar esas gracias secretas, esos encantos imperceptibles, y todos los ocultos atractivos de la poesía que alcanzan al corazón."

¡Cuán lejos está aún de nosotros, y cuán cercano!

Hoy ya no decimos: en un poema hay vivas pinturas, pensamientos o sentimientos sublimes, hay esto y aquello, y además hay lo inefable. Decimos: ante todo y sobre todo hay lo inefable, estrechamente unido por lo demás a esto y aquello. Todo poema debe su carácter propiamente poético a la presencia, a la irradiación, a la acción transformante y unificante de una realidad misteriosa que denominamos poesía pura.

Principiemos por una experiencia que hacemos todos —aunque por lo común sin prestar cuidado— cuando leemos un poema. Para que ese estado poético se establezca en nosotros, no hay necesidad alguna de conocer previamente el poema entero, aún si es de corta extensión. Tres o cuatro versos, hallados al azar de la página abierta, con frecuencia algunos jirones de verso bastan. *Primun Graïus homo ... Ibant obscuri ...* La frase no está concluída; ignoramos totalmente lo que va a seguir, y sin embargo el encantamiento ya se ha operado. La primera escena de *Ifigenia* es una obertura, en el sentido musical del término; nos coloca, me atrevo a decirlo, en estado de gracia poética; hace entrar en nosotros la poesía de la obra entera. Baudelaire decía que una tela de Delacroix, "vista a distancia demasiado grande para ana-

lizar y aún entender el tema, produce ya una impresión real en el alma." La acción que producen sobre nosotros ciertos versos, así aislados de su contexto, es igualmente inmediata, súbita y dominadora. Se siente uno enteramente colmado, no experimenta necesidad de seguir adelante. Incluso es eso lo que torna difícil la lectura continuada de tales poetas, y entre los más altos Dante como un ejemplo. Les diríamos de buen grado: detenéos, y de ese hermoso verso de sentido en suspenso

Laissez-nous plus longtemps savourer les délices, (3)

mientras que gritamos a la prosa: ¡avanza, avanza! *Ad eventum festina.* Y si el desenlace de la demostración o del relato tarda demasiado, saltamos las páginas.

Prosa y poesía requieren distintos ritos. Leer el *De natura rerum* como se leería una tesis sobre Epicuro, esperar de la *Eneida* el mismo placer que de *Los tres mosqueteros,* equivale a pecar contra la poesía misma por una especie de avidez simoníaca; es, para emplear términos más suaves, como pedirle a Ingres una melodía en el violín. El poeta nos promete conjuntamente mucho más y mucho menos que el novelista. También él, por otra parte, suele sentirse colmado desde sus primeras inspiraciones. Lo que siga será lo que sea, y lo mismo el final —ya que de buen o mal grado hace falta un final. El soneto a Helena hubiera podido terminar en una homilía; "Feliz quién como Ulises...", por la apoteosis del monte Palatino. "La influencia secreta" es una invitación tan confusa como apremiante. Se parte en plena noche, sin maletas, a veces sin brújula. Que la

(3) Dejadnos por más tiempo saborear las delicias.

rima intervenga en caso de hambre; que otros azares fijen el término del viaje.

Sea como fuere, para leer un poema como se debe —es decir, poéticamente—, no basta ni es siempre necesario aprehender su sentido. Una campesina bien nacida se entrega sin esfuerzo a la poesía de los salmos latinos, aún sin ser cantados, y más de un niño ha saboreado la primera égloga antes de haberla entendido. Ocho o diez contrasentidos —decía Jules Lemaître— es todo lo que queda de Virgilio a la mayoría de los bachilleres. Y bien, en tanto que el mensaje alcance su destino, ¿qué importa la vestimenta del mensajero? Alguno de esos contrasentidos nos entrega la poesía misma de Virgilio con más seguridad que lo hubiera hecho la interpretación ortodoxa del texto. Después de todo, el sentido exacto de la cuarta égloga —si tiene alguno— no es gran cosa; más virgilianos que Virgilio, pero gracias a Virgilio, advertimos la poesía inexpresada que inspiró esas oscuras líneas, el llamado al redentor que no puede ya tardar. Contrasentido por una parte, infalible intuición por otra; victoria de lo puro sobre lo impuro, de la poesía sobre la razón. Es cierto que sólo raramente se oponen lo puro y lo impuro con tanta fuerza; pero un caso extremo como éste nos advierte que no se debe confundirlos jamás.

No sabemos —y un hombre de gusto no busca siquiera saber— lo que significa una cierta canción de Shakespeare, que sin embargo es exquisita. "Parecería que no hay ya nada", decía de ciertos poemas de Burns el robusto Angellier. "Los poemas están despojados del menor contenido intelectual, están vacíos. Todo ha sido retirado, imágenes, ideas, colores. Tiemblan con una llama invisible. El efecto es inaprehensible y penetrante." "Mis

sonetos", confiesa alegremente Gérard de Nerval, "no son por cierto más oscuros que la metafísica de Hegel... y perderían encanto al ser explicados, si la cosa fuera posible." ¿Nos impide eso recitarlos con fervor?

Je suis le ténébreux, —le veuf,— l'inconsolé,
Le prince d'Aquitaine à la tour abolie,
Ma seule ÉTOILE *est morte, et mon luth constellé*
Porte le SOLEIL NOIR *de la Mélancolie*...(4)

La poesía popular de todos los países, y aún la del nuestro, ama la falta de sentido, el disparate. Por lo menos necesita siempre algunos granos. Es por eso que Béranger fué sólo un hombre espiritual. La cristalina estrofa: "Orléans, Beaugency... Vendôme, Vendôme...", no presenta siquiera el simulacro de un juicio. ¿Quién no la prefiere sin embargo a cien volúmenes de versos razonables? Después de la derrota de Ramillies, se quiso agregar lastre a esa canción, y se convirtió en:

Villeroy, Villeroy,
A fort bien servi le roy
Guillaume, Guillaume...(5)

Como asustada por este espesamiento de sentido, voló la poesía. Y no que le repugne posarse sobre un epigrama. Pensad más bien en la indiscutible obra maestra:

(4) Yo soy el tenebroso —el viudo— inconsolado,
Príncipe de Aquitania con su torre abolida;
Mi sola *estrella* ha muerto, mi laúd constelado
Ostenta el *negro sol* de la Melancolía...

(5) Villeroy, Villeroy,
Ha servido bien al rey
Guillermo, Guillermo...

Lorsque Maillart, juge d'enfer, menait
A Montfaulcon Semblançay l'âme rendre...(6)

El poeta de los *Châtiments* no lo hará mejor. Y observad además esta cosa singular: parece como si, para acumularse y estallar de ese modo, la corriente poética hubiese necesitado encontrar el nombre de Maillart. Reemplazadlo por Dupont. El pensamiento no perdería nada de su agudeza, pero ya no saltaría la chispa. Lo mismo las cigüeñas de Víctor Hugo: si vinieran de Mulhouse y no de Caystre, una gloriosa estrofa de los *Magos* perdería su luz.

Sucede incluso que, siguiendo el grado de inspiración poética, la corriente a que hemos aludido electriza más o menos una misma y sola palabra. El verso, adecuado pero meramente narrativo de Estacio,

...*Solatur lacrymas: qualis Berecynthia Mater*...

apenas se apodera de él nuestro Joachim se empurpura con todos los fuegos del sol poniente:

Telle que sur son char la Bérécynthienne...(7)

Esperemos finalmente que los filósofos de la poesía —razón nos expliquen por qué el verso de Malherbe,

Et les fruits passeront la promesse des fleurs(8)

es uno de los cuatro o cinco milagros de la poesía fran-

(6) Cuando Maillart, juez infernal, llevaba
A Semblançay para que rindiera el alma en Montfaucon...
(Clément Marot).

(7) Tal como sobre su carro la Berecintiana...
(Joachim du Bellay.)

(8) Y los frutos excederán la promesa de las flores.

cesa, y por qué es imposible tocar una sola letra de este verso sin degradarlo por entero. Agregad el peso de un copo de nieve al tercero de estos divinos anapestos:

Et les fruits passeront LES *promesses des fleurs,*

y el vaso se triza.

Ese verso tiene un sentido —la cosecha será buena— pero tan indigente que resulta imposible imaginar tanta poesía fluyendo de él. Y tal cosa es cierta de una multitud de espléndidos poemas, comenzando por las *Geórgicas.*

¿Pero a qué prolongar este análisis? *Intelligenti pauca.* Impuro es por tanto —¡oh, no de impureza real sino metafísica!— todo lo que, en un poema, ocupa o puede ocupar inmediatamente nuestras actividades de superficie: razón, imaginación, sensibilidad; todo eso que el poeta parece haber querido expresar y ha expresado; todo lo que según nosotros nos sugiere; todo lo que el análisis del gramático o del filósofo separa de ese poema, todo lo que una traducción conserva. Impuro —es harto evidente—, el tema o el sumario del poema; y también el sentido de cada frase, la sucesión lógica de las ideas, el avance del relato, el detalle de las descripciones, hasta llegar incluso a las emociones excitadas directamente. Para enseñar, relatar, pintar, producir un estremecimiento o arrancar lágrimas, basta sobradamente la prosa, que tiene allí su objeto natural. Impura, es una palabra, la elocuencia —entendiendo por ella no sólo el arte de hablar mucho para no decir nada, sino el arte de hablar para decir alguna cosa. Y sin duda el verso de Boileau dice siempre alguna cosa, mas no por tan poco es poesía. En su calidad de animal racional, el poeta observa ordinariamente las reglas comunes de la razón al igual

que las de la gramática; pero no en su calidad de poeta. Reducir la poesía a los pasos del conocimiento racional, del discurso, es ir contra la naturaleza misma, es querer un círculo cuadrado. "Poca cosa sería", confiesa aún el clásico Rapin, "lo que dice la mayoría de los poetas, si estuviera despojado de la expresión". De donde se sigue necesariamente que, aún en una obra donde abunda lo sublime, la cualidad propiamente poética y lo inefable están en la expresión.

Mas con todo, esta expresión, o ausencia de sentido, o escaso valor del sentido; eso que, aún enriquecido con el más alto sentido, nos reserva placeres desconocidos a la razón; esas palabras de todos los días y de todo el mundo, ¿por qué inaudita metamorfosis empiezan a vibrar súbitamente con una luz y una fuerza nueva, separadas de la prosa pura y unidas a la poesía?

¿Por qué buscar tanto?, responden muchos y entre ellos altas inteligencias como por ejemplo el autor de *Variété* (9).

La metamorfosis se opera, la expresión deviene poética, el verso poesía, desde el momento que una técnica sutil y paciente, secundada claro está por azares felices, alcanza a captar —para orquestarlos deliciosamente— los recursos musicales del lenguaje. Una pluma experta hace cantar la página como "una breve caña... el bosque". El poeta es un músico entre los otros. Poesía y música son la misma cosa.

De acuerdo; pero como la música pura no parece menos misteriosa que la poesía, me pregunto si eso no es

(9) "Eso que fué bautizado *Simbolismo,* se resume muy sencillamente en la intención común a muchas familias de poetas... de recobrar de la Música sus bienes." (Paul Valéry, *Variété,* p. 97.)

definir lo desconocido por lo desconocido. Y por otra parte, jactarse de darnos así una gran idea de la poesía me parece un error. Magra y monótona música, apenas se la compara con la verdadera: Baudelaire con Wagner.

Y además, si toda poesía es música verbal —en lo que convengo— no toda música verbal es poesía. Bossuet músico iguala a Víctor Hugo. Bien sé que en algunos pasajes la prosa de un Bossuet, de un Michelet, de un Loti, de un Barrès, no se distingue ya de la poesía. Pero d'Ablancourt, simple traductor de obras en prosa, y Balzac el viejo, ¿no son tan armoniosos como cualquier poeta? (D'Ablancourt que, según Saint-Evremond, pierde todo el encanto si en él se altera la menor sílaba.) Situad entonces, si podéis, el matiz exacto y exclusivamente musical por donde, de esas dos músicas, una sola y a veces la menos armoniosa es poesía. Después de lo cual os veréis obligados, mucho lo temo, a transformar las categorías establecidas, a colocar a Desportes y Bertaut al mismo nivel de Ronsard, a Malherbe muy por debajo de Quinault, a Delille muy por encima de Alfred de Vigny. Todos conocemos versos inmortales que no tienen otra música que la exigida por las reglas de la prosodia. Y hay también aquellos —y son tantos— de los que no alabamos la armonía, real por otra parte, sino por la impotencia en que nos vemos para calificar de otra manera su extraña seducción.

Creo pues que se debe renunciar a explicarlo todo mediante esa asimilación perezosa. No es que intentemos romper, no lo quiera Dios, con los teorizadores de la poesía-música, nuestros aliados naturales e invencibles contra los teorizadores de la poesía-razón. Lejos de incluir a la música de la expresión entre esas impurezas cuyo monopolio reivindica la prosa —las ideas, las imá-

genes, los sentimientos— afirmamos también nosotros que esa música es inseparable de la poesía. No hay poesía sin una cierta música verbal, tan particular que acaso valdría más darle otro nombre; desde que esa música hiere los oídos hechos para escucharla, hay poesía. Pero agregamos de inmediato que una cosa tan mezquina —algunas vibraciones sonoras, un poco de aire removido— no podría ser el elemento principal y mucho menos único de una experiencia que compromete lo más íntimo de nuestra alma. Cascabeles de la rima, flujo y reflujo de las aliteraciones, cadencias ya previstas o ya disonantes, ninguno de esos bonitos ruidos alcanza la profunda zona donde fermenta la inspiración, donde sólo se percibe, con el *Pericles* de Shakespeare, la música de las esferas.

Mas con eso, ¿cómo es posible que unas pocas palabras puestas en su lugar, el ritmo, la rima, nos abran súbitamente el acceso a esas profundidades espirituales, y que el poeta, si quiere comunicarnos su experiencia poética, deba acudir a medios tan groseros? ¡Ah! ¿Cómo es posible que un alma inmortal dependa estrechamente de la arcilla que la aprisiona y que sólo vive por ella?

De todos modos parece cierto que, en esta colaboración paradójica, las palabras no actúan en principio y solamente en virtud de su belleza propia, pintoresca o musical. No nos ofrecemos a esas fugitivas vibraciones, por exquisitas que sean sus caricias, para gustar del placer que dan, sino para recibir el flúido misterioso que transmiten; simples conductores, más • menos preciosos o sonoros, que poco importa eso; o más bien conductores que deben su sonoridad misma y su efímero esplendor a la corriente que los atraviesa. Acordáos de los anillos de que habla Sócrates en el Ion de Platón; la piedra

maravillosa, que Eurípides llama *magnetis*, no sólo los atrae sino que les transmite su propia fuerza atractiva. Son talismanes o sortilegios, gestos o fórmulas mágicas, encantamientos en el sentido primero del término. Simple armonía, anudada al sentido en la prosa, esta música verbal deviene un verdadero encantamiento apenas se impone al poeta.

"Magia sugestiva", decía Baudelaire sin cuidarse de que el poder de sugerir, de evocar, se dirige exclusivamente a nuestras facultades superficiales, pertenece a la prosa pura. Yo lo llamaría contagio, o irradiación, es decir creación o transformación mágica, por la cual no asumimos en principio las ideas o los sentimientos del poeta, sino el estado de alma que lo ha hecho poeta: esa experiencia confusa, sólida, inaccesible a la conciencia distinta. Las palabras de la prosa excitan, estimulan, colman nuestras actividades ordinarias; las palabras de la poesía las sosiegan, desearían suspenderlas. Nos apartan de esas sombras deslumbrantes que nuestro imperialismo antimístico —consecuencia del pecado original— nos vuelve harto deleitosas, para transportarnos a esas dichosas tinieblas donde las garras de las tres concupiscencias no encuentran ya donde aferrarse.

Magia de recogimiento, como dicen los místicos, que nos invita a una quietud donde sólo cabe abandonarse, pero activamente, a uno más grande y mejor que nosotros. La prosa, una fosforescencia viva y voladora que nos arrastra lejos de nosotros mismos. La poesía, un llamado del interior, un peso confuso, según decía Wordsworth, un calor santo, según Keats, un peso de inmortalidad sobre el corazón: *an awful warmth about my heart, like a load of immortality. Amor, Pondus.* Ese peso, ¿adónde quiere precipitarnos sino hacia los augustos retiros don-

de nos espera, donde nos llama una presencia más que humana? Si hay que creer a Walter Pater, "todas las artes aspirarían a reunirse a la música". No, todas ellas aspiran, cada una mediante los mágicos intermediarios que le son propios —las palabras, las notas, los colores, las líneas—, todas ellas aspiran a reunirse a la plegaria.

ACLARACIONES

Pienso desde hace mucho tiempo que quien sólo tuviera ideas claras sería con seguridad un tonto.

DOUDAN, *Lettres*, IV, p. 159. Cf. Ib., III, 119.

I

PAUL SOUDAY O EL MÁRTIR DE LA POESÍA-RAZÓN

¿Aclaraciones? ¡Pues naturalmente que hacen falta! No sólo se trata del más bello de los temas sino que es el tema de los temas, lo que queda por decir cuando todo ha sido dicho, lo que se presiente que nadie dirá jamás. No se define la poesía pura. Llevar a comprender por qué es indefinible, y que su belleza esencial es ser indefinible: tan sólo eso buscaba mi lectura bajo la Cúpula.

Cuando la Academia me pidió que eligiera un tema para la sesión pública de octubre, yo estaba en el otro extremo del mundo, en tren de rumiar un prefacio para el *Paul Valéry* de Frédéric Lefèvre. Sobre mi mesa tenía el *Mallarmé* de Thibaudet —el ejemplar de Valéry, justamente— y las *Clartés sur la Poèsie* de Royère. Así hostigado por Lefèvre, obsesionado por Valéry, dividido entre Thibaudet y Royère, ¿cómo vacilar? Elegí la *Poesía pura.* Mas apenas había expedido la carta a Doumic, comprendí mi aturdimiento. ¡El tema de los temas, en veinte minutos y ante el primer auditorio del mundo! Era evidente que haría falta agregar a esas diez páginas tres o cuatro volúmenes de aclaraciones.

He aquí el primer capítulo. Para la composición de los demás estaré muy agradecido a aquellos de nuestros lectores que tengan la bondad de decirme lo que pudo

sorprenderles, confundirles y aún chocarles en la rápida síntesis —fatalmente un poco tajante o simplista— del otro día. ¡Se trata en suma de humillar o exaltar mi mezquina persona! Los que saben habrán visto ya que no hago otra cosa que reunir, filtrar, orquestar los pensamientos ajenos.

¡Qué piedra me cae al punto! Y no que me asombre; estaba infaliblemente prevista... ¿No me viene acaso de Paul Souday, que me persigue hace mucho aunque sin desearme mal alguno ni deseárselo tampoco —si hay que creerle— a mi investidura? Bajo otras ropas me encontraría apenas menos absurdo. Incluso sufre al encontrar en falta a mi religión. "¡Y qué!", me dijo un día con una unción que me conmovió. "¿Olvidó usted que Dios es el señor de las ciencias —*Scientiarum Dominus*— y que lo es por tanto de la razón?" Tal su manera ingenua de argumentar; pero sin bajeza. Defiende su pequeño panteón, ya un tanto envejecido, sus menudas ideas, un tanto sumarias; pero no parece mezclar sus repugnancias personales al debate. Es por lo menos lo que él afirma. Si le ocurre a veces ser bastante descortés, es que no se da cuenta.

La crítica literaria no es su fuerte, y todos estamos de acuerdo en eso. Le falta el don primero, las antenas espirituales, el sentido del misterio, la poesía. Aun en su terreno —LA INTELIGENCIA— no recuerda sino lejanamente a Fontenelle o a Bayle. El carro alado de Voltaire metamorfoseado en tanque de guerra.

Pero posee un cierto pesado vigor y una abierta simplicidad que no carecen de atractivos. ¡Y qué ágil dominio de las cosas! Una lectura rápida, cinco minutos

de meditación, y ya está listo para aclarar mi discurso, exponerlo, juzgarlo, ejecutarlo, y todo eso, a fe mía, mejor que nadie!

Y no que haya entendido, ¡Dios no lo quiera! Ni tampoco que haya sentido confusamente que no entendía. Precisamente en no entender aporta y despliega una justeza, una robustez, una precisión, una franqueza admirables. No se complace en las menudas querellas accesorias, tontas, trilladas, que dejan intacta la verdadera cuestión. Cae de instinto con todo su peso y una seguridad heroica en el error fundamental adonde, por otra parte, lo invitaba yo diabólicamente. Mejor aún que un largo y bello contrasentido, su artículo es la reacción espontánea, maciza e invencible de todo su ser; la detención brusca y horrorizada en el umbral de un mundo que no es el suyo y que él no quiere a ningún precio.

Vagamente se da cuenta Paul Souday de que tal vez todo está allí en juego. Seguramente es muy sincero cuando me presenta a los lectores del *Temps* con los rasgos de un maníaco feroz que oscila entre el humor y el iluminismo. Y con todo hay momentos en que llego a inquietarlo. Ayer le he dado un gran susto. "El señor Bremond", escribe todavía tembloroso, "quisiera infligirnos sobre el altar del misticismo y del misterio... abominables mutilaciones". ¡Pero no, nada de eso! Lo que quiero es algo menos sanguinario y más grave a la vez. Quiero saber si, por azar, el racionalismo blindado en que se complace el señor Souday y aquellos que lo aplauden, no sería una mutilación mortal, una atrofia si se prefiere. He ahí todo el problema de la Poesía pura, todo el tema de nuestras *Aclaraciones.*

He dicho que el señor Souday descuella en no entender; ahora debo probarlo. Porque sostengo —y todo va a

dar ahí en efecto— que poesía no es razón, me reprocha el "lanzar el anatema a la razón". No, así como no anatematizo al oído cuando constato que uno no escucha con los ojos. Tomemos otro ejemplo, que es aquí más que un ejemplo. Puesto que una serie de análisis me han demostrado que por una parte no es imposible que un teólogo eminente carezca en absoluto de vida religiosa, y que por otra parte se encuentran almas profundamente religiosas a las que falta por entero la teología, concluyo sin vacilar de esas dos series extremas de experiencias que religión y teología son dos y distintas, sin dudar por tan poco cosa de las relaciones necesarias que existen entre religión y teología. Lo mismo con la poesía y la razón: se distinguen siempre, se ignoran a veces, pero no son enemigas.

Esta objeción central, solar, deslumbrante, que salta a los ojos y que yo no había podido dejar de prever, constituye la entera filosofía de su artículo. Pero el señor Souday orquesta esa nada de la manera más sabrosa.

"La poesía", dice por ejemplo, "debe ser música por eliminación de..."

Atended, os ruego...

"...por ELIMINACIÓN DEL PROSAÍSMO."

De donde se sigue que Molière no es el ídolo más venerado de su panteón. ¿Hay allí una simple distracción? No, es la dialéctica instintiva de este agresivo "intelectualista".

Cuando hace mucho escribí en un artículo sobre Sainte-Beuve que el gusto era otra cosa que la razón, el señor Souday tomó las mismas armas para confundirme:

"Todo lo contrario", me rebatía. "El gusto ES LA RAZÓN DEGUSTANDO LAS OBRAS DE ARTE, tal como la Atenea Promacos es la razón armada".

He aquí algo más curioso y patético:

"La poesía", declara, "se agrega a la razón pero no la niega".

¡Vaya, vaya! Si se agrega a la razón, entonces no es la razón.

"Es MÁS QUE RACIONAL y no irracional".

Al decir eso, ¿cómo no advierte que viene de infligirse, sobre el altar del misticismo, la más abominable de las mutilaciones? Si la poesía es más que racional, entonces la razón no es la única luz del hombre. Q. E. D.

Con todos aquellos que leen poéticamente a los poetas, había yo observado que para alcanzar el encantamiento de un verso, de un jirón de verso, no hay necesidad de conocer el poema donde se encuentran ese verso o ese jirón.

La fille de Minos et de Pasiphaë (1)

"Exageración", me responde el señor Souday. "Si no supiera usted que son el padre y la madre de Fedra, esas mágicas sílabas lo dejarían frío." Aquí, evidentemente, no me queda más que inclinarme. Así es él. Esa genealogía lo pone en éxtasis; a nosotros no. ¡Cuando decía yo que no habitamos el mismo mundo!

Si por lo menos observara las leyes de su mundo geométrico, las reglas del *Discurso del Método*; si por lo menos, en el dominio de los hechos tangibles y palpables, hiciera a conciencia sus afirmaciones ... ¿Es a conciencia que puede declarar a Poe y a Valéry "los poetas más intelectualistas?" ¿Lo son en tanto que poetas? Toda la cuestión está ahí. E incluso en cuanto analistas, ¿es su intelectualismo especialmente racionalista? Por lo que se refiere a Valéry, es un autor difícil. Alternativa-

(1) La hija de Minos y de Pasifae. (Racine.)

mente y al mismo tiempo el Señor y la Señora Teste. El señor Souday perdería su tiempo tratando de encontrarse allí. ¿Pero dónde diablos ha sorprendido a Edgar Poe en flagrante delito del racionalismo?

Abro al azar *The Poetic Principle*... y traduzco al galope.

La gran herejía moderna es hacer de la Verdad el objeto supremo de la Poesía... Entre ésta y Verdad, ninguna simpatía. La Verdad —por otro nombre la Razón— nada tiene que hacer con aquello que es indispensable al canto... Sería locura querer reconciliar the oils and waters of Poetry and Truth. He must be blind indeed... Nada entiende de nuestros misterios aquél incapaz de advertir que entre lo verdadero, que es el objeto de la razón, y lo poético, hay un muro y un abismo de diferencias... Who does not perceive the radical and chasmal differences between the truthful and the poetical modes of inculcation..."

En *Marginalia* se reiteran, de veinte maneras, las mismas cosas...

II

TODAVÍA EL MÁRTIR...

Ecce iterum C... Me había yo prometido no leerle más, ¿pero podía prever que me exterminaría por segunda, tercera y hasta cuarta vez, y que la última lo sería en inglés?

En la segunda respuesta con que tuvo a bien honrarme, y que solamente transpone al modo irritado las afirmaciones de su primer artículo, el señor Souday condesciende a apiadarse de la delicuescencia de mi cerebro. Leed mejor esto:

"Por el hecho de haber reconocido que hay en la poesía algo más que la razón, el señor Bremond nos atribuye el haber concedido que la razón no sería la única luz del hombre".

Diablo, si hay más de una luz por lo menos tienen que ser dos.

Continúa:

"¡Cuántos equívocos! La razón es la sola luz para el conocimiento propiamente dicho; en la poesía, la belleza se agrega a la razón, pero no la niega e incluso es su ilustración y florecimiento."

No veo ahí más que palabras desprovistas en absoluto de significado, como no sea el de repetir confusamente lo que nosotros habíamos adelantado. Si Souday hace de

la razón (por lo menos a primera vista) "el conocimiento propiamente dicho", ¿no parece reconocer en la poesía un otro modo de conocimiento —aún renunciando a calificarlo como poético o místico— distinto de la razón? Esa "belleza", para hablar con su idioma, "que se agrega a la razón", no puede dejar de ser otra cosa que la razón. "Ilustración... florecimiento". Palabras y, lo que es peor, metáforas. ¿Qué es ese florecimiento? ¿El desarrollo normal de la flor al fruto, de la filosofía de Descartes a alguna epopeya que ha quedado inédita? O bien el milagro, un lirio que se dibuja súbitamente en una calabaza. ¿Misterio? Se diría que el señor Souday no ve siquiera la dificultad.

Saboread por fin la última línea: "El señor Bremond nos hace pensar en los fetichistas negros y en los derviches que giran sobre sí mismos". No sé si hay ahí razón; pero ciertamente hay poesía, aunque naturalmente un tanto negra.

El señor Bremond —había escrito— ha elucidado tan bien en su discurso la noción de poesía pura, "que tres días más tarde él mismo sintió la necesidad de nuevas *aclaraciones*... Vocifera como un auriga en apuros; no es culpa nuestra si se ha atascado. En lugar de injurias, preferiríamos razones; pero el más cumplido académico no puede dar más de lo que tiene".

¡Qué luz casi insospechada nos abre el señor Souday sobre su manera de filosofar! Es así que, por no haber aclarado, resuelto, agotado en diez pobres páginas una cuestión que sigue en suspenso desde la *Poética* de Aristóteles, quedo descalificado ante él. No tres días después del discurso, sino varias semanas antes y cuando ese discurso no estaba siquiera empezado, pedí a Maurice Martín du Gard la hospitalidad de las *Nouvelles* para publi-

car una serie de aclaraciones. Mi ambición ha sido la de provocar, mediante una exposición breve y tajante, la discusión en torno de un problema; bien sabía que ese problema, como lo declaré por anticipado, jamás puede ser enteramente resuelto.

Pasemos sobre la tercera exterminación, que demuestra con evidencia que el señor Souday y yo no hablamos la misma lengua, y lleguemos a la rara muestra publicada en el *New York Times Book Review* del 29 de noviembre de 1925. En él resume y refuerza para el extranjero sus tres escolios anteriores. Traduzco lo más literalmente posible de la traducción americana, sin jactarme de volver a hallar la elegancia vigorosa del texto primitivo.

"El señor Bremond es un místico puro. La razón es su bestia negra. Sólo acepta por guía la inspiración de lo Alto. Según él, debe expulsarse de la poesía toda especie de ideas, de sentimientos y de imágenes. A eso le llama "Poesía-Razón", y prefiere con mucho la "Poesía-Música" —¡uno de esos malignos términos que se complace en forjar!— aunque incluso estime insuficiente esta última. Según él, lo que provoca en nosotros el estado poético es tan sólo el sonido del verso. No concede la menor importancia a su sentido. Se equivoca de medio a medio. (*He is absolutely wrong*; intraducible en francés culto...) Concluye finalmente que la poesía pura consiste en un "flúido misterioso", que transfigura las palabras vacías o pobres de sentido, y que nos pone en comunión con lo infinito o aún con Dios. Nadie, por desgracia, sabe de qué esté hecho ese "flúido misterioso" y nadie creerá jamás que para comunicarse con sus criaturas deba Dios recurrir a palabras vacías de sentido. Supre-

sión de toda actividad intelectual, el misticismo tal como lo concibe el señor Bremond..."

Esta es una concesión amable, y en cierto modo patriótica, a la susceptibilidad americana en materia religiosa. Más vale, en efecto, que ignoren allá el verdadero pensar que sobre el misticismo, sobre todo misticismo, tiene el ilustre crítico del *Temps*. Es el caso de decir que cuando viaja por América, el señor Souday agrega agua a su whisky. Régimen *mi-sec*. El misticismo, pues, tal como Bremond lo concibe, "llevaría directamente a los abismos del materialismo. ¿Qué hay en efecto de más material que palabras "vacías de sentido", o que un flúido aparentemente muy vecino a la electricidad? ¡No, no son corrientes electromagnéticas las que dan a las palabras su valor de poesía, es la armonía inmaterial y racional de la música verbal y del pensamiento!"

¡He aquí un "corresponsal" modelo y una América bien informada! No es que deje yo de experimentar una especie de voluptuosidad, perversa acaso, en traducir esta avalancha de sólidos contrasentidos, siempre los mismos y sin embargo siempre imprevistos. ¡Oh, sabía por adelantado que la travesía París-Nueva York no aliviaría la obesidad congénita de ese pensar! Esperaba de todos modos que renunciaría al fin a proponer una teoría de su propiedad: "armonía inmaterial y racional... etc, etc." Después de esas sonoras palabras, la canción *Orléans, Beaugency* parece llena del más alto sentido. Con eso no tengo necesidad de tranquilizar a nuestros amigos americanos. *La Estrella Verde de Chicago* ha publicado, en su número de Navidad, una traducción de mi discurso.(1) Desde las primeras palabras ha podido

(1) ¿Tengo necesidad de explicar que este diario es una creación de mi fantasía?

constatarse que el señor Paul Souday no se ha tomado siquiera la pena de leerme. Vedlo:

"Hoy ya no decimos: en un poema hay vivas pinturas, *pensamientos* o sentimientos sublimes; hay esto, hay aquello, y además lo inefable. Decimos: ante todo y sobre todo hay lo inefable, ESTRECHAMENTE UNIDO POR OTRA PARTE A ESTO Y AQUELLO," a los pensamientos, a los sentimientos, a las imágenes. ¿Qué afirmación sería más categórica y al mismo tiempo más límpida? Que los americanos aprecien como les parezca bien la crítica del señor Souday.

Usando de una metáfora cómoda —la cual después de todo y mal que pese al *inmaterialismo* etéreo del señor Souday no es una metáfora ya que al fin nuestros sentidos y todas las fibras de nuestro cuerpo participan de las emociones de la poesía—, he comparado a la corriente eléctrica esa fuerza misteriosa que da a las palabras comunes el carácter indefinible que llamamos poético, sabiendo que los espíritus menos alerta habrían comprendido de inmediato que una fuerza tal no vibra en el vacío. Necesariamente se aplica, se agrega a ciertos elementos; atraviesa, penetra un cierto medio, las ideas, imágenes y sentimientos que poetiza —si se puede hablar así. No es que canonice la ausencia de sentido; me limito a constatar que no destruye irrevocablemente el encanto de determinado poema donde se ha insinuado; y ello me permite concluir que, aún en el más alto poema filosófico, el encantamiento propiamente poético no reside en su sentido. O bien constato con Flaubert que "un verso bello que no significa nada es superior a un verso menos bello que significa alguna cosa". De donde no concluyo que sea deseable que un verso no signifique nada, sino simplemente que no es el sentido allí expre-

sado lo que torna poético un verso. No destierro el sentido que, por otra parte, volvería al galope; le dejo todo su mérito propio, su función normal que debe ser —¿no lo creéis así?— la de significar; pero afirmo sin grandes esfuerzos de sutileza que, ya sea banal o espléndido, que poco importa; ya tomado en sí, al estado de sentido o de materia inteligible, no presenta absolutamente nada de poético, pues al fin ese carácter de inteligibilidad que constituye todo su ser lo conserva igualmente y —lo que es más— en estado casi puro, en la más prosaica de las prosas.

Frente a los textos que siguen: "Nicole, tráeme mis pantuflas"; "*Mais où sont les neiges d'antan?*" (2), mi razón procede de la misma manera: toma —*apprehendit*— el sentido de las palabras: Nicole, pantuflas, nieves, y las nociones que les responden; tras lo cual toma y anuda el lazo lógico por donde esas palabras habrán de formar un juicio, una frase; si es necesario, razonará todavía más frente a ellas. En síntesis, cumple su oficio de razón: comprender. ¿Querríais que se extasiara? Tal cosa no entra en sus medios. Si la experiencia nos muestra que la primera de esas frases nos deja en estado normal una vez comprendida, en tanto que la segunda después de ser también comprendida —y según creo aún antes de haberla comprendido plenamente— nos transmite un cierto estremecimiento, ¿es posible, pregunto, atribuir ese estremecimiento a la alegría que nos procura el acto de comprender? ¿No he comprendido acaso tan bien la primera como la segunda? Aún más: ¿no la he comprendido mucho mejor, al agotar de inmediato y prontamente el sentido tan preciso, tan limitado que

(2) ¿Mas dónde están las nieves de antaño? (Villon).

encierra? En un hombre que sólo fuera razón, ambas frases producirían el mismo efecto, con la diferencia de que encontraría una satisfacción más completa en la primera que en la segunda. ¿Me diréis que el contexto agrega un cierto halo cómico a la primera y melancólico a la segunda? Sin duda, y he aquí que ese punto propuesto a mi razón origina una nueva serie de ejercicios, más complicada que la anterior pero del mismo género. Mi razón buscará por ejemplo explicar por qué el señor Jourdain es cómico; y a propósito de él, si está en un buen día o viene de leer un artículo estimulante del señor Paul Souday, compondrá una disertación sobre la risa.

Pero mi razón no reirá. ¿Cómo podría hacerlo? Por definición es aquella que comprende y no aquella que ríe. Inteligente —¡justo cielo, qué otra cosa podría ser!— llegará con mayor o menor dificultad a aprehender que en su balada no se lamenta Villon de las nieves desaparecidas, sino de la ruina inevitable de toda carne. Irá incluso hasta observar —¡tan aguda es su perspicacia!— que esa ruina es cosa deplorable. ¿Mas llorará por eso? No podría. Avancemos aún más: si, en lugar de constatar que esas damas de antaño no dejaron más huella de su paso aquí abajo que las nieves del año ido, tuviera la razón que dar su motivada adhesión a ambas nociones reunidas por un verbo: *Voy a morir*, no por eso se estremecería más que antes. Pero cuidáos bien de reprocharle su apatía. Si carece hasta ese punto de humor, de ternura y poesía, es simplemente porque de un lado tiene como único objeto lo inteligible, y porque del otro lo inteligible no es divertido, ni emocionante, ni poético. Es aquello

que la razón puede comprender, controlar, construir, declarar verdadero o falso en una frase dada o en un sistema de frases.

Paul Souday se empeña en enseñarnos que no hay verso que no signifique alguna cosa. Racionalismo vergonzante. Por mi parte, sostengo que cada frase de un poema, en tanto que frase, nacida de la lógica y la gramática, tiene sólo un sentido único, aceptado por un sí o rechazado por un no. Quitad ese sí o ese no, a la razón no le queda ahí más que aire en vibración. Aunque se aplique al poema más lírico, la desafío a que descubra un átomo de color, de emoción y todavía menos, si es posible, de poesía. Sólo verá una sucesión de juicios; treinta, cincuenta afirmaciones o negaciones. No todos esos juicios enarbolan su insignia —quiero decir su verbo, su sí o su no. Los hay disimulados, encogidos, implícitos, presupuestos, sugeridos... pero en definitiva, y con la ayuda del señor Souday o cualquier otro lógico, es forzoso que se muestren en su temblorosa desnudez de juicios. Una vez descubiertos, arrancados de sus escondites y puestos en fila, habréis agotado el contenido del poema sin que reste allí una sola palabra que la poesía pueda reclamar como suya.

Un día acompañaba yo al buen arzobispo de Aix, Monseñor Bonnefoy, bajo los plátanos del Cours Saint-Louis, cuando vimos venir a nuestro encuentro a uno de los profesores del Seminario Superior que blandía un rollo de papel y hasta creo —soy muy miope— que lo acercaba a sus labios como una trompeta. Con mucho regocijo por su parte, Monseñor se inclina hacia mí: "Mírelo, me trae la Encíclica *Pascendi*; esta mañana ha jurado que la pondrá en un cuadro sinóptico". Era eso, en efecto; apenas nos hubo alcanzado, el digno hombre des-

plegó su papelito lleno de corchetes mientras repetía triunfante: "¡Está toda aquí!" A los ojos de la razón, un poema no se distingue esencialmente en nada de una encíclica. Tal como ella, no puede sino ser una sucesión de afirmaciones o negaciones. Reducid la Ilíada a cuadro sinóptico: nada más fácil. Y cuando hayáis terminado, decid osadamente: "Está toda aquí." El resto, el concierto, el color, la emoción, la poesía, somos nosotros quienes lo agregamos al poema; nosotros, repito, si a la lectura están invitados nuestros poderes de visión, de sentimiento y de intuición. Abandonada a sí misma, tal como se presenta al examen de la razón, una obra no tiene nada de poética, sea la que sea; consiste en un tejido de juicios, y es sabido que todo juicio es abstracción aún aplicado a cosas concretas, y que toda abstracción es prosa. He aquí otro trapo rojo agitado ante Paul Souday; mañana afirmará a todo el mundo que para Bremond ya no hay poesía, ni siquiera en Homero.

Que me sea perdonado este exceso de dialéctica en torno a un puñado de truísmos; lo he creído necesario. ¡Oh, bien sé que el señor Souday es un caso extremo! Quisiera poder decir: único. ¿Por qué algunos torpes me lo han impedido? Pero dejémosle hundir a puñetazos las ventanas ya abiertas, y resignémonos a ir y venir ante la puerta de marfil, esperando que se entreabra.

III

EL TESTIMONIO DE LOS POETAS

Espléndida carta la que he recibido de Fagus y que lamento no poder transcribir aquí enteramente. ¿Quién nos iluminará sobre el "misterio del poeta" si no el poeta mismo? Fagus no se ha tomado el trabajo de leerme, y ha hecho bien. La poética de Juan de Salisbury no figura en los *Testamentos* de Villon. Para dar la vuelta a su dominio, el propietario no precisa consultar el plano catastral.

"Habla usted de poesía pura —me dice— y no conozco yo otra, digna al menos de ese nombre."

Magnífico. He ahí en efecto lo que debí afirmar desde un principio, en lugar de reservarlo para nuestra CCIII *Aclaración*. En un poema hay siempre puro e impuro; pero la poesía en sí es pura o no es. Apenas aparece, ya *poetiza* si puede así decirse; diviniza los elementos impuros que obligadamente se anexa: ideas, imágenes, sentimientos, todas ellas cosas prosaicas por definición según mi parecer.

"Todo le es ritmo —agrega—, ritmos de pensamientos, ideas, imágenes, sentimientos, sensaciones, *todo lo que en el fondo es uno.*

¡Ciertamente! "Todo lo que es uno", o más bien deviene uno apenas se enseñorea allí la poesía, como todo

deviene rosado en el momento del amanecer. Antes de esa aurora, antes de esta especie de transmutación y apoderamiento, todos esos elementos pertenecen a la prosa; después, son poesía. Y si como ocurre harto a menudo, se interrumpe la acción unificante de la corriente poética, los diversos elementos recaen al instante en su impureza congénita. Tal sucede en la mayoría de las transiciones de los poemas narrativos, o en las ondas seudoclásicas. *Nunc Pater Aeneas* es prosa pura.

IL EST TEMPS DE PASSER *au funeste moment*
Où la triste Vénus doit quitter son amant. (1)

"Esta rápida chatura —escribe Valéry— es un signo bien aparente de fatiga."

Más que fatiga, es la enfermedad del sueño. La corriente ya no pasa.

"Es verdad que, en los versos, todo lo que necesita decirse es casi imposible decirlo bien."

¡He ahí al Valéry de los grandes días! Eso bastará para probar que los movimientos de la poesía no son los de la razón. Además que esa necesidad, si es vuestra inspiración quien os la impone, será seguida tarde o temprano del "bien decir", del decir poéticamente; si es la lógica quien la impone, jamás.

IL EST TEMPS DE PASSER *au funeste moment...*

Observad bien: lo que reprochamos a este verso no es, precisamente hablando, su fealdad.

"Hay "bellos versos" —escribe J. Boulenger —que no

(1) Es tiempo de pasar al momento funesto
En que la triste Venus debe separarse de su amante.
(La Fontaine.)

son poéticos... pues ni la elocuencia... ni siquiera la sola belleza de la imagen, constituyen el carácter propiamente poético del verso... Tal alejandrino, admirable de imágenes... como

Cette obscure clarté qui tombe des étoiles...(2)

es bello de una belleza prosaica; no es un hermoso verso, es una hermosa frase"(3).

Es por eso que mi querido amigo J. Boulenger y yo preparamos una colección *Arcoiris* de los principales poetas, antología cuya originalidad —¡innegable!— será precisamente el tornar sensible a la epidermis más espesa el pasaje de la corriente poética. Los versos poéticos serán impresos en rojo fuego; los prosaicos, en negro; aquellos que atraviesa una apenas perceptible corriente, en amarillo. (4)

Pero volvamos a la centelleante prosa de Fagus. (Pongo entre corchetes las frases contestables, que me llevaría demasiado discutir.)

"[Mientras la novela, la historia misma, y otras, describen seres y cosas], la Poesía es el arte y la ciencia de

(2) Esta oscura claridad que cae de las estrellas...

(3) *Mais l'Art est difficile*, 1ª serie, p. 59. Los puntos suspensivos suprimen los pasajes que me llevarían a batirme con J. Boulenger. Duelo iniciado en mi conferencia, y que proseguiremos en la primera ocasión. Para él "el carácter propiamente poético" está en "la musicalidad" del verso. En cuanto al ejemplo escogido por Boulenger, se presta a discusión. Por mi parte, creería con él que la belleza de tan admirable línea es más *elocuente* que *poética*. Robert de Souza opina lo contrario. Pero nada de eso importa.

(4) Había yo apostado que este parágrafo —simple fantasía pedagógica— sería tomado en serio por muchos. Y gané la apuesta.

expresar las relaciones de los seres y de las cosas, como de una manera menos esencial lo serían [la Arquitectura] y la Música. Esto sitúa a la Poesía por sobre todo, [con las Matemáticas. Pues es una Meta-matemática.] Si todo para ella es relaciones, todo le es ritmo... [La poesía francesa, poesía por excelencia, poesía completa. Pensar, pesar: ella piensa, cuenta y mide]. Aunque haga empleo del número [al igual que la antigua —sin número no hay verdadera poesía—] y del timbre, [su elemento profundo sigue siendo la medida]. [De ahí], la rima...

"Bien que [combinada (?) al timbre], esta rima se manifieste rica o discreta, secreta, exterior o interna; aunque se atenúe hasta la asonancia, se sobreentienda hasta parecer que se anula, nada de ello importa mientras subsista la columna vertebral: un ritmo, armadura de esa médula: el ritmo interior."

"Tal ritmo interior, ritmo de un pensamiento (?) logra (?) que, si los versos son intraducibles en sí, la poesía siga siendo el lenguaje universal. Cuando Homero nos alcanza la más arcaica e ilustre de las imágenes, ¿por qué persiste en subyugar incluso a aquel que no entiende el griego? E incluso a nosotros, que aprendimos a la laica que los dedos no son rosas y que la Aurora [en absoluto poseedora de divinidad] no tiene más dedos que puertas el Oriente."

"Y cuando Shakespeare dice de la mujer: Pérfida como la onda, sabemos que la onda carece de perfidia o no perfidia, y que la mujer no necesita diferenciarse de la onda más que la Aurora de una mujer."

"¿Qué misterio nos ha envuelto artificiosamente? El siguiente: Homero y Shakespeare han inventado relaciones. [La aritmética vulgar se reconoce impotente para

operar si no es sobre materias idénticas (?)]. La poesía [meta-matemática, identifica (?) materias inesperadas], les descubre relaciones reales, que el común de los humanos no hubiera soñado jamás, y de las que más tarde confiesa la evidencia y la necesidad. La poesía no vive más que de evidencias."

"El verso de Víctor Hugo:

L'ombre était nuptiale, auguste et solennelle (5)

testimonia hasta qué punto es la poesía un idioma aparte de los otros; *un idioma donde las palabras, a través de su sentido usual, revelan un nuevo, inédito, superior, sobrenatural y necesario sentido.* Cuando Stéphane Mallarmé declaraba: "Las palabras, en fin, dijeron lo que querían", me parece que no se trataba exactamente de eso. Las palabras dicen aquello que, AÚN SIN SABERLO (a veces) —soy yo quien subraya— el POETA LES INSUFLA sin su voluntad, o el dictado de su demonio. Ciertamente la sombra no es ni nupcial ni otra cosa; se contenta con ser la sombra, donde no circula ningún ángel, ni siquiera con alas azules que nuestros ojos no distinguirían! Mas ocurre que ese FLUJO SONORO ASÍ CONCERTADO, INDUCE AL AUDITOR a la inquietud amorosa que quería y sufría a la vez el patriarca de Guernesey, artesano y señor de su verbo aún bajo la esclavitud de sus viejas pasiones."

"El pensamiento del poeta es así doble, como un reflejo sobre el agua. (6)

"... Esto nos interesa por cuanto a través de ese pensa-

(5) La sombra era nupcial, augusta y solemne.

(6) Según me parece, no es su pensamiento el doble; hay su pensamiento —que, en sí, seguiría siendo prosa—; hay algo más por el cual ese pensamiento se torna poesía.

miento poético, una vez admitido, *alcanzamos a abrazar el pensamiento* ÍNTIMO *de su inventor,* pensamiento que fructifica en nosotros. Y eso, Dios mío, vale hasta para el humilde e inmortal soneto de Arvers,(7) tan general es la regla."

"En resumen, y tratándose de poetas innatos, poco importa el verbo que su espíritu santo les insufla, pues COMPORTA NECESARIAMENTE LA PALABRA ADECUADA. Que algunos fraternicen con la estrofa de Théroulde o el alejandrino de Racine, prefieran toda clase de versos libres, se vuelvan al lirismo medieval [nuestros grandes simbolistas], renueven si lo osan el soneto áureo de Mallarmé o se inventen cualquier cosa inédita —todo es inédito cuando lo preside un genio—, desde que hay pensamiento hay ritmo condicionado por aquél; [desde que hay ritmo, hay rima condicionada por éste...]

"*¿Cómo se manifiesta la poesía?* Al igual que el financiero, y mientras se abandona a los deberes cotidianos, el poeta vela continuamente por su arte. Todas sus experiencias, internas o externas, las traduce en imágenes, ideas, ritmos. Puede transcribirlas, o bien las deja depositarse en su subsuelo; la suya no es atención "subconsciente' sino muy consciente. Es el fondo de su armario.

"Poco a poco, gradualmente, algunos vástagos y luego otros ahincan su raíz, toman forma y se ordenan. En cierto momento un "pensamiento" (?) se precisa, se desgaja de los otros: un racimo. Desde ese instante, el artesano concibe el aspecto, la extensión, y al mismo tiempo

(7) Félix Arvers (1806-1851), romántico, poeta sin aliento ni originalidad, perdura por un solo soneto —*Un secret*— que le inspirara Marie Nodier. (*N. del T.*)

el ritmo de la obra futura(8). Podría ya considerarla terminada..."

"¡Cómo! ¿Entonces la inspiración no existiría? ¡Pero sí, vamos! ¡FUERA DE ELLA, NINGUNA POESÍA! Un poeta se ha explicado por todos, en una definición digna del matemático que había en él: Napoleón... "La inspiración es la solución espontánea de un problema largamente meditado..."

Estas excelentes páginas, que desdichadamente simplifican demasiado por dividir y yuxtaponer en vez de *interpenetrar* los elementos de su análisis, me ofrecen la primera ocasión adecuada para aclarar mi pensamiento. Pues con los poetas, lo mismo que harto seguido con los críticos profesionales (acabamos de verlo sobradamente) no hay que temer la insistencia ni tampoco el quedarse más acá del tema.

Estas páginas de Fagus nos hacen palpar una vez más la dificultad contra la cual chocaremos siempre. Por ejemplo, la definición napoleónica de la inspiración: nos dice aquello que la inspiración nos trae —solución súbita de un problema— pero nos deja en tinieblas sobre la inspiración misma. Y con todo hay allí un resplandor infinitamente precioso; se advierte que esa solución no ha sido hallada por el solo trabajo de la razón: hizo falta que interviniera una actividad de otro orden. Habréis reconocido al pasar —y saludado con placer— la vieja y evidente teoría sobre la poesía creadora de nuevas relaciones. Yo lo he hecho como vosotros. Mas la prosa es

(8) Me parece que ese ritmo primero no es, no puede ser "concebido". Se da en la inspiración misma, de la cual no comprendo que se le pueda distinguir.

capaz de crear a cada instante relaciones de ese género. ¿Y quién sabe? Tal vez cuando más alta fuera una poesía, menos relaciones crearía. Tal era el criterio de Ruskin, en su famoso capítulo sobre la *Pathetic Fallacy* (*Modern Painters*, III).

En el origen de toda actividad poética, Fagus ubica un "ritmo interior". ¿Por qué agregar inmediatamente "ritmo de un pensamiento", cuando para separar y reglar el ritmo de un pensamiento cualquiera, aún sublime, basta la simple lógica, es decir la prosa? Para mí, ese ritmo interior *es la experiencia poética misma*, la impresión, la inspiración, la *aprehensión inmediata y maciza de lo real que escapa a la prosa.*

Desde Villeneuve-lès-Avignon, un joven maestro que es también gentil poeta, Raymond Christoflour, viene en mi ayuda con *Reflexiones sobre la poesía* donde se distingue, mucho mejor que en Fagus, la causa profunda y unificante en los diversos estadios de la creación poética. Después de haber aproximado muy espiritualmente versos de Coppée y de Boileau, entra inmediatamente al corazón del problema:

"Llamo a esas líneas prosa rimada; me repugna invenciblemente denominar las poesías. No soy el único, y la cuestión no es nueva. Si no ha sido resuelta en modo alguno, es por la tendencia natural de ciertos espíritus a tomar el signo por el objeto y a ponerse perezosamente de acuerdo sobre las apariencias. Si se osara avanzar hasta el sentido profundo, tal vez se alcanzarían realidades más substanciales. Bajo *esas palabras prosa y poesía se advertirían no solamente los dos mecanismos de la expresión verbal, sino las dos tendencias rivales del espíritu humano, los dos modos de conocimiento que las han creado.*"

"Una de esas tendencias se esfuerza por reducir el mundo a ideas claras. Su instrumento es la inteligencia. El universo en bruto, complejo, tenebroso, tal como aparece librado a nuestros sentidos, es desmigajado por ella en elementos distintos y reconocibles..."

"Pero no solamente hay ideas claras y distintas en la naturaleza y en nosotros mismos."

Y mi fervoroso corresponsal no cree como Fagus que, para resolver la cuestión de la poesía pura, el poeta podría tornarse espectador de sí mismo, analizar, "desmigajar" su creación como cualquiera otro trabajo. No se imagina a sí mismo "muy consciente... en su subsuelo", y se coloca en el centro de la experiencia:

"Sentado en el jardín, ante este cielo y este follaje, cara a cara con el amor o con la muerte bajo esta noche estrellada, cara a cara con Dios; si por un instante alejo todo pensamiento y me recojo en silencio, siento que en mí se mezcla todo un mundo confuso de formas, colores, sonidos, perfumes, presencias; siento despertarse en lo más hondo de mi ser todo un cortejo de emociones, recuerdos, aspiraciones vagas, indefinibles, infinitamente matizadas, que ningún análisis podría jamás aprehender. Así sumergido en el océano de la existencia, olvidándome a mí misma para "hundirme en el objeto" como dice Novalis, participando de su vida propia hasta identificarme con él por el sentimiento, alcanzo mucho más allá de la idea la esencia misma de las cosas, "esa cierta parte inexplicable, el centro, el foco".

"...Cuando se trata de expresar verdades de este orden, la lengua del análisis y de la razón es impotente..."

"La poesía así entendida nos transporta, muy lejos de las preocupaciones de la inteligencia y de la prosa, al mundo oscuro del alma donde se elaboran los instintos

vitales y las aspiraciones superiores. No sólo conoce las cosas, sino que se incorpora a su identidad profunda; toca las raíces comunes del hombre y del infinito. El unísono, el acorde, el ritmo esbozan el gesto sublime, despiertan en nosotros el lejano recuerdo, la imagen imperfecta pero punzante de la armonía universal."

¿Qué agregar a esos admirables comentarios? Esto, volviendo a Fagus cuando nos dice en acuerdo con nuestro corresponsal como con todos los verdaderos poetas:

"El verso de Víctor Hugo —L'ombre était nuptiale...— testimonia hasta qué punto es la poesía un idioma aparte de los otros; un idioma donde las palabras, a través de su sentido usual, revelan un nuevo, inédito, superior, sobrenatural y necesario sentido."

Si no hicieran más que revelarnos "un sentido nuevo", tal revelación no tendría nada de "sobrenatural", de poética. La más prosaica de las metáforas alcanza ese fin. Es bien cierto que hay ahí algo nuevo: hay pasaje de la misteriosa corriente a que hemos aludido...

IV

PAUL VALÉRY O EL POETA A PESAR SUYO[1]

Repitámoslo: lo que afirmo o lo que niego, millares de poetas, críticos y filósofos lo han afirmado o negado antes que yo, y frecuentemente con los mismos términos. Tanto que, al final de cada párrafo, habría podido escribir como Jacques Boulenger en *L'Opinión* del 7 de noviembre:

"Inútil insistir... Sería demasiado fácil acumular ejemplos, pero los que no saben por adelantado lo que acabamos de decir, no lo comprenderán jamás."

Es así, no hay otra originalidad que la de orden dialéctico o pedagógico; nada nuevo excepto lo imprevisto y lo cortante de algunas fórmulas, la disposición que doy a esta serie de truísmos y el movimiento que los encamina hacia una conclusión, acaso también imprevista pero que me parece inevitable. Apenas si señalo esa conclusión al terminar, pues establecerla me hubiese exigido varios volúmenes aparte de las precisiones que una lectura pública no permitía: es el acercamiento, a mi

[1] Este capítulo es el resumen —esencial para nuestro tema— de los cuatro artículos que reservamos a Valéry en nuestras *Aclaraciones*. Los adictos fervorosos al escritor los encontrarán íntegramente en mi prefacio a los *Entretiens avec Paul Valéry* de Frédéric Léfèvre (Le Livre, edición de 1926).

parecer necesario *—no digo la identificación—* entre la experiencia poética y la experiencia mística.

Tarde o temprano volveremos a este acercamiento entre la poesía y la mística. Por el momento el debate tiende más y más a limitarse a la parte negativa de nuestra síntesis. Y es mejor así. Jacques Boulenger ha planteado tan bien la cuestión que no me cabe sino citarlo una vez más.

"Entre las ideas de Paul Valéry —escribe— hay una que ha tenido gran resonancia. Se la encuentra en el Prefacio a "*Connaissance de la Déesse*". Valéry ha hecho notar que las mayores obras versificadas de la raza latina pertenecen al orden didáctico o histórico, y que "una parte de su sustancia la toman de nociones que la prosa más indiferente habría podido recibir. Se las puede traducir sin tornarlas enteramente insignificantes."

Es que no son pura y exclusivamente poéticas. Para *aislar* "una preparación de poesía al estado puro", importa disociar y apartar los elementos que también pertenecen a la prosa: narración, drama, didactismo, elocuencia, imágenes, razonamientos, etc.; la esencia de la poesía, la "poesía pura" será el remanente después de esa operación. [2]

[2] Descartemos una dificultad que arredra —bastante inútilmente— a ciertos espíritus. La fórmula de Valéry: "una preparación de poesía al estado puro" admite dos sentidos. Puede tratarse de una preparación química cuyo resultado sería el poema puro; o simplemente de una preparación metafísica, es decir abstracta; la primera sería la obra de un poeta, la segunda de un crítico o un filósofo. Sea cual fuere el pensamiento de Valéry, no creo por mi parte en la posibilidad de un poema del cual se excluiría toda especie de ideas, sentimientos e imágenes. Es

"El abate H. B. reanuda esta idea valeryana... Establece... que la poesía carece de relación (directa y necesaria) con el sentido intelectual del poema; *quede bien entendido* que no lo excluye, pero que existe aparte de él... No es su sentido el que da el mérito a un verso real como

La fille de Minos et de Pasiphaé...

y a tantos versos sonoros del padre Hugo, que en rigor no contienen más que nombres propios... Y la poesía popular."(8)

Impuras, por tanto, las ideas; pero no —*quede bien entendido*— hostiles o refractarias a la poesía. Si sobre algo he insistido con alguna extensión en la parte negativa de mi discurso, ha sido sobre ese punto. Mas lo que

bien cierto que la experiencia poética en sí acontece en ese júbilo del alma donde no tienen su origen las ideas, los sentimientos ni las imágenes, pero desde que se trata de traducir, de comunicar esa experiencia —en otros términos, desde que se trata de realizar, escribir un poema— obligadamente tiene que acudirse a esos diversos elementos. (*Prière et poésie, passim.*)

(8) Todo este artículo es digno de cuidada meditación, al igual que los de Pierre Mille (*Nouvelles Littéraires,* 7 de noviembre de 1925), Fournel (*Figaro* del 6 de noviembre) y otros de los cuales iré sacando provecho más adelante.

En el texto dado por varios periódicos se ha deslizado una errata más que desoladora, y que ha preocupado mucho a Jacques Boulenger. Había yo escrito: "Desde que la música pura no parece menos misteriosa que la poesía pura (aclarada la segunda por la primera)... ¿no será definir lo desconocido por lo desconocido?" J. Boulenger ha leído: "¿No será definir lo conocido por lo desconocido?", y se asombra con justo derecho de que encuentre yo la poesía pura más conocida que la música pura. Por cierto que no, igualmente misteriosas son la una y la otra, y por iguales razones. Hay allí un solo y mismo misterio, que no puede aclararse si no se recurre a la psicología de los místicos.

decimos de las ideas habría que extenderlo también a las imágenes, los sentimientos y, hasta cierto punto, la música verbal. Ninguno de esos elementos, tomado en sí mismo y separado de la corriente poética, es poesía. He ahí las grandes dificultades que nos aguardan. Las hay formidables pero no tanto, según espero, que me impidan arribar por fin a mis conclusiones místicas.

Antes de abordar la crítica de detalle, quisiera poder presentar esas vistas de conjunto bajo una luz nueva y de manera menos abstracta. Será siempre la misma síntesis.

Había yo pensado escribir algún día *De Virgilio a Paul Valéry*. ¿Por qué Virgilio? Porque no existe poema didáctico comparable a las *Geórgicas*. ¿Por qué Valéry? Porque su prefacio me había permitido comprender que si pueden existir poetas y poemas didácticos, la idea misma de *poesía didáctica* es un monstruo, un absurdo. Sin duda que Poe, Baudelaire y Mallarmé hubieran podido y debido prestarnos ese servicio antes que él; ellos que tan vivamente advirtieron y con tanta claridad publicaron la nulidad a la vez científica y poética de toda expresión doctrinal en el poema. Por una u otra causa, yo vacilaba en llevar la lección de esos maestros hasta sus últimas consecuencias y, sin duda, esperaba a Valéry. En su oscuridad de encantamiento, ¿no queda la Poesía-Razón reducida a migajas?

Pero, en ese caso, encontraríamos que el poeta Valéry se encuentra al fin en desacuerdo con el teorizador, y viceversa. Se habría aventurado hasta alzar con la mano derecha al ídolo que derribara el meñique de su mano izquierda. Así se ha creído, así lo ha creído él mismo, pues todo hombre es perverso. Por mi parte no lo creo, o lo creo a medias. Y con todo, por muy alto que lo

coloque, no reconozco a Valéry el poder de resucitar los muertos... en especial los muertos que jamás han vivido; y la poesía-razón es uno de ellos.

Ahora se ve por qué resultaba precioso no descartar a Valéry de este debate, por muy antisentimental que pueda ser —y sobre todo parecer— y toda su hostilidad a cualquier misticismo. Nos ofrece una prueba viviente de aquello que el intelecto es incapaz de destruir, aún cuando se pretenda alcanzar, como en el caso del didactismo y la poesía, a su triunfo. Pese a toda la voluntad de una razón que se cree señora de los más menudos elementos de una obra, la inspiración salva de sus garras multitud de fragmentos deslumbrantes.

Apliquemos a Valéry lo que él ha escrito de su Leonardo: "Abandona los vestigios de quién sabe qué grandes juegos."

Entendamos por vestigios todo lo que lleva publicado hasta ahora: destellos de un lejano planeta o de un diamante invisible. Dejando a otros, a Thibaudet, P. Lièvre, Lefèvre, la crítica minuciosa, hostil o ferviente de esos fragmentos, ensayaré de imaginar los "grandes juegos" interiores que tales vestigios nos revelan y al mismo tiempo nos ocultan.

"Grandes juegos", pero dramáticos. Un desastre oscuro los amenaza constantemente. Es el drama harto frecuente en el orden religioso —y mucho más raro entre los poetas— del creyente que corta una a una las raíces siempre renacientes de su fe, como por ejemplo Scherer; y del poeta innato que quiere matar en sí al poeta y que, para dicha nuestra, sólo triunfa imperfectamente en sus tentativas de suicidio. Pues Valéry es poeta, e incluso lo

es esencialmente —si no sobre todo —en su prosa. Semejante, que él me perdone, a sus hermanos inspirados aunque se burle de la inspiración o la pisotee.

Valéry o el poeta a pesar suyo; estos dos términos trasuntan a mi parecer su más rara originalidad. Es por ella que nos turba y que nos seduce. Prestigio extraño, compuesto de dos elementos que se entrelazan uno en otro: la perversidad del poeta que se reniega; el esplendor de la aureola que no consigue apagar.

En Valéry el conflicto entre los dos demonios de la poesía y de la prosa es llevado hasta los supremos horrores. Cuando los demás inspirados quieren traducir su inspiración, salga como salga, se ven obligados a resignarse a lo impuro. Valéry siente la tentación de adorar lo impuro. ¡Y lo confiesa, el desdichado! Casi sin sonrojarse, en el prefacio por suerte rarísimo que escribiera para la segunda traducción inglesa de *La Soirée avec Monsieur Teste:*

"Estaba yo afectado del mal agudo de la precisión, tendía al extremo del insensato deseo de comprender."

"Mal" y locura: él lo sabe, pero se complace en ese crimen desatinado.

"Sospechaba de la literatura (¡diablos!) y hasta de los trabajos asaz preciosos de la poesía."

El arte es siempre preciso: la más sabia y rígida precisión al servicio de lo impreciso. Según se advierte, lo que le hace sospechar de las técnicas es lo inefable, la poesía, que tratan de manifestarse por ellas.

"Es bien sabido, por ejemplo, que las condiciones del texto literario son incompatibles con una precisión excesiva del lenguaje."

El lenguaje es preciso o se convierte en parlería, tanto el lenguaje poético como el otro. Pero el primero tiene

de particular y de divino que su precisión misma posee como único fin el de abrir lo más posible las puertas del misterio. Precisión avergonzada de sí misma, inquieta, balbuceante, opuesta a la precisión satisfecha, triunfante, definitiva de la prosa. El texto poético empieza en el punto preciso donde culminaría el texto prosaico.

"Con gusto el intelecto exigiría al lenguaje común la perfección y pureza que no entran en sus medios... Relegué no sólo las Letras sino también la Filosofía casi entera entre las Cosas Vagas y las Cosas Impuras a las que me rehusaba con todo mi corazón... Me ahincaba en mi infinito deseo de netitud."

He ahí la tentación en su paroxismo; el "gran rechazo del don poético" a punto de ser consumado; el "Intelecto" befando la fina agudeza del alma; la prosa misma escarnecida por demasiado semejante a la poesía. Valéry acepta el silencio, se calla porque la palabra humana, aún aquella de los filósofos, no alcanza esa claridad definitiva, esa precisión absoluta en la que él ve el Soberano Bien; el poeta calla o, al menos, se inclina al silencio, porque las mortales precisiones de la palabra humana reducen, deforman, limitan, degradan las realidades misteriosas, indefinibles, que la inspiración le ha permitido entrever, sentir, casi tocar.[4] Para el poeta, la prosa es impura por demasiado precisa; para Valéry, porque no lo es bastante. No, no creo que pueda imaginarse oposición más trágica ni en apariencia más irreductible entre un verdadero poeta y la poesía.

(4) Ver en el capítulo que sigue, y en el IX, las reflexiones sobre el "Silencio" que no debe ser jamás, como en el caso de Valéry, una abdicación y una abstención.

V

UNA PELIGROSA DISTINCIÓN DE ALBERT THIBAUDET. LA INSPIRACIÓN Y LA FABRICACIÓN

Albert Thibaudet, en su estudio sobre Valéry, había establecido esta distinción fundamental: "Están los poetas que saben hacer versos porque son poetas; y están los que son poetas porque saben hacer versos." Lamartine y Hugo se contarían entre los primeros; entre los segundos, Racine. Valéry pertenecerá al segundo tipo. "No se ve en él ninguna necesidad que lo constriña a ser expresamente poeta."

A propósito de la poesía pura, Thibaudet acaba de reanudar ese tema, *(Nouvelle Revue Française,* 1º de enero de 1926.) ¿Qué debemos pensar?

En las vidas de los Padres del Desierto hay una bonita historia que Thibaudet ha hecho bien en no releer antes de aplicarse a su artículo. De lo contrario, la pluma se le habría caído de las manos, lo que hubiera sido una lástima. Dos ermitaños, en celdas vecinas desde hace treinta años, viven en tal armonía que a veces se preguntan cómo es posible que no se esté siempre de acuerdo aquí abajo. Ya que, de creer en los rumores del exterior y lo que cuentan los libros, el resto de los mortales pasaría su tiempo en destrozarse. ¿Cómo hacen? ¿Y si intentáramos? Decididos, el menos pacífico de los dos frunce

el ceño, pone la mano sobre el banquillo de piedra donde tienen costumbre de reposar uno junto al otro. "Este banco es mío", dice con su voz más cavernosa. "No, es mío", balbucea el más dulce. "Por mi barba que es mío", insiste el otro. "Naturalmente que sí" consiente el segundo. Y así terminó su querella.

Tal ocurre con nosotros. Thibaudet, el más violento, empieza poniendo cara de que va a tragarme y luego, antes de darme tiempo a huir, me llama y en lugar del único banco que fingía disputarme, me ofrece dos. Héme aquí más obligado que nunca a buscarle un sillón, lo que constituye uno de mis más caros cuidados. Entretanto, intentemos disputar.

"Se trata —empieza él— de un problema de crítica literaria, no de dogmática o de crítica filosófica... Seamos críticos. Tenemos ante nosotros una masa de poesía ya hecha, y nos preguntamos qué puede responder, en esa poesía realizada, a la noción de poesía pura."

Si yo tuviera su prodigioso virtuosismo de análisis, no terminaría nunca de desmenuzar esas primeras líneas; desplazan la cuestión, confunden todo de antemano. El muy perverso lo sabe mejor que yo.

No hacemos aquí figura de crítico, sino de filósofo. A través de lo particular que nos es sometido —un poema cualquiera— queremos alcanzar lo universal; de la impresión producida por ese poema queremos extraer una ley que se aplique a todos los poemas. ¿Cómo Thibaudet, metafísico endiablado capaz de descubrir no sé qué profundidades "cósmicas" hasta en *Mignonne, allons voir*...,(1) me obliga a recordarle esas evidencias?

Siendo la poesía pura eso por lo cual lo poético se

(1) "Preciosa, vayamos a ver..." Oda XVII del Libro I. (Ronsard.)

distingue de lo prosaico, va de sí que la realidad misteriosa que responda a la noción de poesía pura debe encontrarse en un grado cualquiera en toda obra verdaderamente poética, pasada, presente o futura. Cada poema es una creación original que no se había visto aún, que no se verá dos veces; pero la idea misma de poesía es universal, como la idea de hombre o de pájaro. Hay millares de poemas; no hay más que una poesía, principio único, razón última de una experiencia indefinidamente diversa pero que presenta siempre los mismos caracteres fácilmente reconocibles: ese deslumbramiento, ese estremecer, esa emoción —delectable, sí, pero al mismo tiempo tan profunda, tan vecina a la emoción religiosa, que tenemos conciencia de envilecerla llamándola voluptuosidad. Toda obra que nos procura esa emoción es poesía, en el sentido justo del término: la *Eneida* como el *Cuervo,* la *Viña y la Casa* como *La tarde de un Fauno;* el *Cementerio Marino* como las *Abejas del Manto.* Todos estamos de acuerdo con eso, a excepción de uno solo.

El término poesía pura, escribe Thibaudet, "se aplica a dos provincias de la poesía francesa, entre las cuales no me parece que Bremond haya distinguido suficientemente."

¡Suficientemente! ¡Si mi esperanza es no haber distinguido en absoluto! De hacerlo, por poco que fuera, ya no osaría mostrarme. Levantar el mapa de nuestros placeres es tarea del crítico; la filosofía no sabe de fronteras.

"Cuando J. Lemaître decía que Lamartine es la poesía misma, imputaba a la cuenta lamartiniana una cosa harto análoga a nuestra poesía pura. (¡Demontre!) Y si está permitido condensar en teoría las abundantes reflexiones de Lamartine sobre la poesía... se verá allí cano-

nizar una intensidad de emoción poética pura análoga a la plegaria... y de la cual *El Lago,* la mitad de la *Casa del Pastor, Booz Dormido*...,proveen suficientes pruebas. A la idea de poesía pura está entonces aliada la de inspiración, de genio que alienta, de facilidad suprema y divina, un estado de gracia que con toda naturalidad se compara a la comunión con Dios."

"Mas el término de poesía pura, la categoría de poesía pura, ofrecen asimismo otro sentido, NO SÓLO DISTINTO DE AQUÉL SINO VIOLENTAMENTE OPUESTO... Pienso en Poe, en Mallarmé y Valéry. Henos aquí en un clima muy diferente del clima lamartiniano. A LA IDEA DE INSPIRACIÓN SE OPONE LA DE FABRICACIÓN, a la idea del genio que insufla desde fuera, la del genio que se adhiere a una materia, pero a una materia pura (toda materia es impura); a la idea de facilidad aérea, la de una dificultad que se aplica... de un diamante exterior que no puede pulirse más que con polvo interior —pero congénere— de diamante. Misticismo, sea; pero misticismo de la materia, de la materia poética.

Es decir, dos poesías; no sólo distintas en un todo una de otra, sino voluntariamente enemistadas. La poesía inspiración, y la poesía fabricación. Un sólo nombre designa por desgracia esos dos objetos que nada aproxima y que todo separa. He ahí una de las trampas que tiende el diccionario a las almas simples. De la misma manera hubiera podido yo confundir al ruiseñor pájaro con el ruiseñor que fuerza las cerraduras(2). Dos poesías y además, como Thibaudet desea complacerme, dos misticismos: el del *Ecce deus* y el de la lima. Pero más me da, menos estoy yo contento. Volvamos a nuestro punto de

(2) *Rossignol* significa también ganzúa. (*N. del T.*)

partida que él había señalado tan claramente para olvidárselo de inmediato.

¿De qué se trata? ¿Del poeta tomado en sí y del estado poético, o en otros términos del fenómeno que llamamos inspiración y que se atribuye a "un genio que insufla desde fuera"? No, en absoluto, o al menos no todavía. Sin duda quisiéramos alcanzar alguna luz acerca de ese fenómeno, pero por lo pronto no someteremos a nuestro análisis una materia tan difícilmente alcanzable. Boileau puede gritar que su Pegaso lo arrastra. Nosotros le rogamos que deje tranquilo a ese caballo y que nos alcance el *Lutrin.*(3) En resumen, sólo estudiamos aquí —¿es que debo enseñárselo a Thibaudet?— una "poesía hecha"; lo que equivale a decir, si no me excedo, una poesía FABRICADA. Si no hay fábrica no hay poema. Lamartine como Mallarmé, Hugo como Valéry, tanto fabricantes como artesanos. Todos ellos han tenido el trabajo de escribir; han tachado mucho o poco; sus rimas riman. En cuanto a la insignia de la fábrica, la complicación o simplicidad de sus engranajes, el estrépito o el murmullo de sus fraguas, abandonamos esas particularidades y esos accidentes a la crítica literaria. Para nosotros, filósofos, todo poema es cosa fabricada, todo poeta un fabricante; inspirado o no, poco importa por el momento. Naturalmente que algunos lo están, de donde concluyo triunfalmente que si la idea de fabricación se halla necesariamente ligada a la idea de "poesía hecha", no puede sostenerse sin malicia criminal que la idea de fabricación se opone "violentamente" a la idea de inspiración. Lo que la naturaleza de

(3) Poema burlesco de Boileau. (*N. del T.*)

las cosas han unido estrechamente, Thibaudet mismo no podrá separarlo.

No sólo esas dos ideas no se combaten, sino que además se llaman, se exigen una a otra, se funden una en otra para no constituír sino una sola noción, la noción de "poesía hecha". Desde que está hecha, ha sido fabricada; desde que es poesía, ha sido inspirada. Hay allí un solo y mismo milagro, una única magia.

Ibant obscuri sola sub nocte per umbram...

Imaginar dos, como lo quiere Thibaudet —distintas y separadas —es destruír igualmente a una y a otra; oponer la mística lamartiniana de la inspiración a la mística valeryana de la fabricación, es entregar igualmente a la prosa, es privar de toda mística [4] al *Lago* y al *Cementerio Marino.*

Cuando escriben, ¿qué buscan tanto uno como el otro, Lamartine y Valéry? ¿Qué postura arriesgan con esas tachaduras —innumerables o aisladas— que garabatean? Buscan la solución de un conflicto interior que los atormenta, una suerte de liberación. Lo sepan o no, una fuerza misteriosa los trabaja; una experiencia de orden místico se continúa en ellos. Lo real los inviste, se ofrece a su aprehensión. Otros hay que pasan todos los días por experiencias más o menos parecidas: los santos, los héroes, los niños, los simples, todos aquellos que no han ahogado su alma.

De esta experiencia, enteramente pasiva al principio, nace el conflicto. El don que nos aporta exige el don de nosotros mismos como retribución. "Dios habla, preciso

[4] *Démysticiser,* subraya intraducíblemente Bremond. (*N. del T.*)

es contestarle". A la realidad que nos visita, que se ofrece a nosotros, es preciso acogerla activamente, apropiárnosla, y para ello abrirle de par en par nuestra alma profunda, sin escuchar la resistencia instintiva de nuestras facultades, hostiles en principio a esa apropiación que, tarde o temprano, las colmará sin duda pero después de haberlas mortificado. Esta especie de agonía acompaña por lo común —bien que muy atenuada— las experiencias que recuerdan, de cerca o de lejos, la contemplación propiamente dicha. No hay necesidad de ser poeta para saber algo de esto. La respuesta de que hablamos no se da jamás sin algún sufrimiento.

Por otra parte, si los llamados son distintos, tales serán las respuestas; pero cada una de ellas debe moldearse de alguna manera sobre la experiencia inicial que la provocara; debe prolongar la experiencia, fecundarla, renovarla; en una palabra, hacerla pasar del extremo a la superficie activa del alma. Y esto, lo repito, de muchas maneras: amor, abnegación, principio de una vida moral más alta, iniciativas de todo género y en todos los órdenes de la vocación; adaptación, muchas veces heroica pero siempre laboriosa, del entero ser al modelo que la inspiración le ha mostrado.

Al poeta no se le piden sino palabras por toda respuesta. Y es eso, harto curiosamente, lo que lo distingue de los demás inspirados. Pero han de ser palabras que, al igual que los actos silenciosos de los otros, continúen la experiencia inicial que intentan traducir (5).

La alta contemplación de los místicos es silencio, como el amor y como el heroísmo. (6) No se expresa exterior-

(5) Cf. el último capítulo de *Prière et Poésie.*

(6) A relacionar con el capítulo IX, las citas de Carlyle y los comentarios que siguen.

mente sino por generosos esfuerzos hacia la santidad. Si muchos de ellos experimentan, al salir del éxtasis, la necesidad de hablar o escribir, es en algunos celo de propaganda y en otros pura debilidad. Sea como sea, las palabras que emplean no están —si así puede decirse— en función de su inefable experiencia; son simples signos que la recuerdan confusamente, pero que, lejos de reproducirla y tornarla comunicable, más bien la desfiguran. Cosas mejores que escribir tienen ellos, mientras el poeta, en tanto poeta, no tiene otra cosa. Sus palabras dependen estrechamente de la experiencia poética en sí; no se distinguen de ella; y en tanto que esa experiencia no se ultime en un poema, será incompleta o, mejor aún, fallida, tal como sería fallida una inspiración heroica que no alcanzara desenlace en un gesto. En un poema cualquiera, la inspiración y la fabricación no hacen más que uno. Lo sepa o no el poeta, definir, pintar, emocionar, escoger y disponer las palabras, todo eso es para él un medio de liberarse de la fuerza misteriosa que lo posee, de apropiarse esa realidad por otra parte inefable que la inspiración le ha ofrecido.

"El verso —escribe Thibaudet— no excede lo finito por lo indefinido, sino por lo definitivo".

Fórmula perfecta y que hago mía, pero dando al término *definitivo* un sentido por entero diferente al que obsesiona y extravía a Thibaudet:

"Lo que Valéry dice en verso, es lo que no podía ser dicho sino por el verso, lo que es consubstancial al cuerpo del verso, lo que ninguna prosa puede intentar traducir".

Es muy cierto que lo que dice un verso de Valéry no podía ser dicho sino por ese verso; pero esto no es me-

nos cierto —e incluso mucho más, según mi parecer— del verso de Lamartine, del verso de Víctor Hugo. Tomemos un ejemplo extremo: la poesía de Marceline Desbordes-Valmore no es menos precisa ni menos definitiva que la de Valéry. Desde que se aplican a un poema, ambos epítetos toman un sentido particular y místico. Designan la perfecta adaptación de una serie de palabras, no a una serie de ideas como en la prosa, sino a una experiencia más profunda que el acto de conocer, razonar, imaginar, sentir; experiencia que al poeta urge traducir, y de la que no puede apropiarse plenamente, dominar y ultimarla mientras no la traduzca. Una fórmula incantatoria no alcanza su máximo de precisión cuando expresa con limpidez absoluta los matices de una idea, sino cuando alcanza infaliblemente el objeto que el mago se propone.

Lo mismo vale para las palabras que emplea el poeta; únicamente por eso se distinguen de las palabras de la prosa. La razón geométrica encontrará los versos de Marceline, y aún los versos de Virgilio, más blandos y confusos, menos precisos en el sentido geométrico del término que los versos de Mallarmé y de Valéry; pero para quien los lee poéticamente, para quien se somete a su acción mágica, esos versos alcanzan con precisión maravillosa lo que tienen que alcanzar; desanudan el conflicto doloroso que atormenta a todo inspirado; y tornan al lector capaz de apropiarse a su turno de la experiencia poética del poeta.

Tal es, por otra parte, el único objeto que persiguen inconscientemente esos alucinados de la técnica de que nos habla Thibaudet. Si Valéry es poeta como lo creo —quiero decir, verdadero mago y no simple prestidigitador—, Valéry podrá persuadirse a su gusto de que al

corregir más que Lamartine obedece a una consigna de precisión intelectual; en verdad, sépalo o no, él es como los otros un inspirado en busca del encantamiento "definitivo". Si Lamartine corrige menos que él, es porque encuentra sin esfuerzo la respuesta libertadora.(7) Tal al menos nuestra doctrina —de Thibaudet y mía— o más bien la doctrina de Edgar Poe, de Coventry Patmore y de todo el mundo hoy en día, a excepción del señor Paul Souday y sus fieles. Y es así que nos encontramos de acuerdo, Thibaudet y yo, después de haber intentado vanamente disputarnos nuestro banco de piedra.

(7) Leer a propósito de esto, en el exquisito folleto de un joven filósofo rumano, S. Coculesco, *Essai sur les rythmes toniques du français* (Presses Universitaires), el capítulo titulado *Paradoja sobre las correcciones.*

VI

RESISTENCIAS.—LA REACCIÓN BURGUESA.—LA REACCIÓN ARTÍSTICA

Alientos, justificadas confirmaciones, sugestiones de todo género, contradicciones, injurias —¡oh, poco numerosas estas últimas, pero de gran estilo!—; imposible publicar o siquiera discutir los artículos, las cartas que ha provocado hasta ahora nuestra magnífica encuesta. La simple teoría de esos corresponsales y críticos cubriría páginas y páginas. Han llegado de todos los rincones del país, de Lille a Béziers, de Coblenza a Hasparren; y aún de más lejos, Oxford por ejemplo, una de las capitales de la estética —una de las más bellas cartas debió ser escrita entre dos operaciones, pues huele a yodoformo—, y estudiantes, aún los de derecho; las hay de profesores de filosofía, fonetistas, teólogos, curas rurales... Repitámoslo con Pierre Mille: ¡Hermoso país el nuestro! Lo que acaso me sorprende más es ver hasta qué punto se ha desarrollado entre nosotros la inteligencia de las cosas poéticas. Los simbolistas sembraron entre lágrimas; ahora cosechan en el júbilo.

Leo y releo esas cartas, que debo renunciar por mi parte a examinar una a una, pero de las cuales no habrá de perderse una sola línea. Entre tanto, quisiera poner un poco de orden entre esas diversas reacciones, haciendo

mío el austero epitafio que en un día de humor eligiera para su tumba nuestro nuevo académico, al señor Teste: *Transiit classificando.*

Sean cuatro las categorías: la reacción *burguesa* y la reacción *artística,* la reacción *científica* y la *racionalista.* Concedamos unos minutos de atención a cada una.

La reacción burguesa. Más sorda pero también más dolorosa, llamo reacción *burguesa* (apartemos *filistea* como poco cortés) aquella del señor que se niega, por decirlo así, a que le hagan "marcar el paso", a que lo "lleven de la nariz". Caben muchos otros sinónimos, y aún más gráficos, tan extendido está ese estado de espíritu. Familia innumerable y, en cierto sentido, augusta. Desde el segundo día de la creación están allí, persuadidos de que toda originalidad se burla de ellos. *Delenda.* Ante-anteayer era Ronsard; anteayer Racine; ayer los románticos y los simbolistas; y hoy los que ya sabéis: Jammes, Péguy, Proust, Claudel, Valéry. Por definición se trata de personas cultivadas, que acupan con derecho ocho de los diez sillones en las Sociedades científicas. Lo cual es muy venturoso por otra parte, ques tienen una misión providencial a cumplir: defender por un lado contra los bárbaros y por el otro contra los genios demasiado ardientes, el indispensable pastel de la costumbre (*cake of custom*) de que habla el autor de *Physics and Politics.*(1) Los fotógrafos —el joven Maurice Barrès entre otros— los han "fijado" mil y mil veces. He aquí una de las últimas instantáneas:

"Ese hombre no se aproxima a un idioma o a una idea

(1) Libro esencial. Traducción francesa: *Lois scientifiques du développement des nations.* (Alcan.)

si no lo cree bien muerta y la ve momificada en una vitrina e incapaz de morder; y se aproxima en punta de pies".(2)

Dos profesores de facultad —uno y otro escritores señalados— me reprochan el admirar a Paul Valéry. Para uno es una sorpresa jocosa e irónica. "Un simple sarampión. Ya se curará usted". Para el otro es un sufrimiento:

"Usted, mi querido amigo, claro espíritu de Provenza, hijo de Mistral, admirando y defendiendo las oscuridades pretenciosas, las sutilezas torturadas de un Paul Valéry... ¡Cómo me apena leerlo! Y sin embargo ha aprendido usted en la escuela del maestro de Maillane que la gran poesía es accesible al más humilde. Cuatro versos de *Mireille* o de las *Islas de Oro* disipan todo ese humo con que se envuelve el poeta que pretenden fabricarnos. ¡Que otros colaboren a esa gloria artificial, pero usted...!"

Aquí nuevos cumplimientos sobre el genio provenzal o, como dicen ellos, latino, del cual sería yo la última flor.

Esas pocas líneas, tan francas y cordiales en su amargura, muestran de la mejor manera las causas principales de la reacción a que he aludido. Desde las primeras palabras asoma la invencible confusión que ofusca el entero debate: ese paralogismo de "Todo o Nada". "Usted admira a Valéry; luego no le encuentra ningún defecto. Nosotros, al contrario, lo rechazamos en bloque por los defectos que le encontramos"

Una vez más, apartémonos de los snobs que nos asedian a ambos lados de la barricada; no deben estropear nuestros placeres. La cuestión no es únicamente saber si Va-

(2) L.-P. Fargue, en el número de *Commerce* donde se publica la *Carta de Madame Emilie Teste.*

léry —o Péguy, o Proust, o Claudel— está o no libre de defectos; lo que importa es si a pesar de sus defectos, o incluso en sus defectos mismos, brilla o no brilla en su frente el signo luminoso por el cual reconocemos al poeta. Por lo que a mí respecta, quemaría sin demasiados remordimientos la mitad por lo menos de la obra de Proust; aunque sólo guardara doscientas páginas, ¿qué importaría si son de las que salvan a un nombre de morir? En el primer poema que leí de Valéry —al azar e ignorando todo de él, incluso su nombre— hay versos que me enferman:

Patience, patience,
Patience dans l'azur...(3)

Es casi doloroso —¡pero no tanto!— como esa cosa horrible con la que se abre el *Arte Poética* de Boileau. Una vez más: ¿qué importa? Desde ese día y desde lo hondo de mi corazón, lo saludé poeta, y con qué alegría!

Decís que la gran poesía "es accesible al más humilde". ¡Vamos! (Al menos la poesía llamada docta, que por otra parte es aún más *literaria* o convencional que docta.) Los humildes tornan grande la poesía a veces lamentable que los encanta; la recubren, por así decirlo, la transfiguran con su propia poesía, que ciertamente bien vale la nuestra pero que no cristaliza en torno a los mismos ejes. Si hablasen latín, Virgilio no sería para ellos lo que era para Sainte-Beuve. ¿Y Dante, Racine, Keats y Vigny? ¿Populares, pensáis? ¿Y Mistral? Poesía dos veces inaccesible a los humildes puesto que se ha creado una lengua nueva. Poesía áulica y que, en mi tiempo, es decir

(3) Paciencia, paciencia,
Paciencia en el azur...

cuarenta años después de su aparición, no era todavía popular. Hoy ya no lo sé. La música de Gounod la habrá puesto tal vez al alcance de un mayor número. ¡Un campesino, Mistral, ese hijo de rey! Ni el nombre ni el poeta. O el poeta, si se quiere, pero como Virgilio.(4)

El final de esa carta desolada nos abre su pobre secreto: es el miedo al engaño, si puedo expresarme así. Con obstinación de hierro creen en una mistificación organizada por una docena de chistosos, y propagada por un centenar de ingenuos. Los hombres cambian pero la aventura es siempre la misma. Así fué con Racine, "fabricado" por Boileau y que pasaría como el café. Es la recepción reservada a toda poesía que no ha sido aún consagrada por el tiempo. Menos impura es, más asombra, choca, exaspera, y no a los humildes sino a los letrados, y entre ellos a los hacedores de versos. "Se burlan de nosotros", piensan temblorosos, y la verdad es que después de todo tienen razón. La poesía es hermana carnal del humor; en todo verdadero poeta dormita un mistificador. ¡Desgracia para él y para nosotros si no despierta jamás! Tal fué el caso, ¡ay!, del sublime Wordsworth. Un humanista inglés ha escrito sobre la *ironía de Sófocles*; Virgilio ha previsto, ha querido a Scarron.

¡Pues sí! Todo poeta se burla de nosotros, pero empieza por burlarse de sí mismo. Con mucha suavidad, por lo común, y sin que asome demasiado. Así también, para que al menos en el alma de los poetas no se torne demasiado desabrida la sal indispensable del humor, aparecen en el momento preciso los niños terribles de la

(4) Para las *chansons* el caso parecería más complicado. ¿Pero en qué son éstas más "populares" que el *Torquatus volo parvulus* de Catulo?

poesía: La Fontaine después del demasiado solemne Malherbe; Musset tras los magos románticos; Verlaine, Laforgue y Francis Jammes después del pontificante Leconte de Lisle; Apollinaire después del feliz y peligroso triunfo de los simbolistas. Humor multiforme y, por definición, siempre imprevisto. Es él quien cansado de la mascarada neo-clásica presentó a Valéry la vestimenta de Juan Bautista; es él quien, al mismo tiempo y con idénticos fines, nos daba a Giraudoux, Cocteau, Max Jacob y aún otros; mistificadores de bien, que mantienen quiérase o no una saludable inquietud en el campo de los falsos poetas —valle de Josafat, como bien sabéis—. Pues estos últimos no son menos mistificadores por su parte, sólo que se engañan a sí mismos en primer término; toman y quieren hacernos tomar por vivo —¡ay, a veces lo logran!— lo que está muerto, lo que no ha vivido jamás; son desatinados adoradores en un templo vacío. Cuanto más prosa en su poesía, más poesía la creen.

La reacción artística. La inspiración no basta, ni tampoco la lima. No perdí tiempo en amplificar este axioma; lo que Horacio ha dicho de una vez para todas, ¿a qué repetirlo? Pero no contaba con los poetas, siempre temerosos de que se los tome por holgazanes o por mendigos. Con Mathurin Régnier, se comparan a los galeotes; con Boileau, nos fatigan con el chirrido de sus tachaduras; y hoy Valéry los ofende cuando confiesa —¡el ingenuo!— que "los dioses, graciosamente, nos dan *por nada* un primer verso", dejando a nuestra industria el cuidado de "montar el segundo".

"Paul Valéry —me escribe Fagus— cree en la inspiración, en el verso inicial lanzado como un tiro de dados

por el azar de los dioses. Los dioses no nos dan nada. Hay que arrancárselo. Puesto en el caso (¡vaya, siempre lo estará usted si se habla de poesía!) bien puedo tomarme como ejemplo. Sea para alabarme, sea para desacreditarme, recibo con frecuencia la calificación de poeta lírico (¡caramba!) ... Es decir, inspirado. Ahora bien, y esto es fácil de verificar, todas mis obras han sido fabricadas día a día, mes a mes, hora a hora. La solución, la inspiración, no me han llegado jamás como a Valmajour, escuchando cantar algún ruiseñor interior (¡). Pero después de haber sido buscada, perseguida, acechada, era necesario, ay!, que se dejara apresar"...

¿Por qué era necesario que se dejara apresar? Porque él es Fagus. En cambio escapa eternamente a millares de cazadores más encarnizados que él. Si, tras de haberla buscado, la encuentra tarde o temprano, es que ha visto o al menos entrevisto la punta de su velo o el rubí que prende sus cabellos. Si la arranca a los dioses, es porque los dioses se la han mostrado antes.

Ya que Fagus sabe tanto como yo sobre el catecismo, le preguntaría qué piensa de la gracia. ¿No es también ella un don gracioso, pero que necesariamente debemos arrancar de viva fuerza, *violenti rapiunt*, a quien nos la ofrece? *Qui coronando merita, coronas dona tua*: al coronar nuestros méritos, Señor, son vuestros propios dones los que coronáis. Por otra parte, ese día Valéry olvidaba felizmente que ha sido adorador de la precisión; hablaba en poeta, no en filósofo, y seguro de una clara experiencia personal que todos los filósofos, Fagus incluído, han hecho con él.

"Encuentro en un rincón del bosque el verso que me escapara".

Después de todo no hay allí más que una parábola,

un cuento de hadas. Fagus tiene razón: el primer verso no nos cae de la luna. Los dioses no nos dan el segundo ni el primero. Haría falta para eso que compusieran versos, y no hay tal cosa, así como tampoco hacen silogismos ni tocan el piano los ángeles. Nos dan mucho más: ese no sé qué capaz de transfigurar en poeta a un pobre hombre lleno de prosa, elevándolo al estado de gracia poética y que, una vez metamorfoseado, lo incita a fabricar, *marte sua*, el primero y el segundo verso. La inspiración no se asemeja al dictado de un maestro de escuela; no es transmisión de ideas, de sentimientos, de imágenes, de rimas.

"La poesía —ha dicho Derême(5)— es a la vez el caballo y la brida (la inspiración y la lima) y de ninguna manera el caballo sin brida ni la brida sin el caballo."(6)

Y Jean Hytier, no menos excelentemente aunque al modo de los filósofos:

"La poetización de las imágenes es operada más o menos inconscientemente por el poeta; lo que no equivale a decir que sea preciso aceptar tal cual el producto

(5) Desde entonces, Tristan Derême se ha confiado al socorro de la sola Razón, es decir de Paul Souday. Mal caballero, se ha tomado de la brida.

A decir verdad, yo veía venir la catástrofe. Desde la iniciación de las hostilidades mantenía Derême una neutralidad saltarina que me parecía preñada de amenazas. "Soy pájaro, ved mis alas, soy ratón, viva Souday." ¡A fe mía, si se pasa decididamente al bando ratón, tanto peor para Tristán! ¡Pero cómo! ¿No era Tristán, nuestro bello Tristán, quien dijo mucho antes que yo: "Un verso puede tener una hermosura casi absolutamente desnuda y solitaria, que sobrepase las ideas o imágenes allí incluídas, y de ellas independiente."? ¡Torpe, es el otro, es Tristán l'Hermite el que está usted citando! Pues entonces, a fe mía, ¡tanto peor para Derême!

(6) *Divan*, noviembre de 1925, p. 561.

bruto de la inspiración, sin trabajo, sin búsqueda, sin crítica. No se le encuentra sino buscándolo".(7)

Fagus vuelve a la carga en una nueva carta :

"Valmajour, Dios mío, había meditado tanto sobre los tres agujeros de su flautín como Newton sobre la gravitación de los mundos. Pues en esos órdenes, sean ínfimos o sublimes, *no ha habido inspiración*... sino la resultante de una prolongada operación del espíritu".

¿Pero es que se me ha visto prohibir tales operaciones al poeta? Que la razón colabore en el más desdichado poema como en el descubrimiento científico más asombroso, es cosa que no se podría negar sin haberla perdido, o ignorarlo todo del hombre que, aún siendo poeta, se conserva "animal razonable". Lo he dicho y lo repito. Pero que la razón intervenga sola, o incluso que desempeñe una parte preponderante en los hallazgos del genio, he ahí lo que Fagus mismo no está siquiera próximo a demostrar.

"El poeta —agrega aún— es un individuo lúcido".

Goethe, sin embargo, ha sostenido expresamente lo contrario, y lo mismo Henri Poincaré. Volvemos siempre a la misma simplificación. En tanto que animal razonable, el poeta es lúcido o debería serlo; en tanto que poeta, no lo es y no puede serlo. La actividad racional que precede, prepara, acompaña y sigue a la experiencia poética, no será nunca lo bastante lúcida. ¡Pero la experiencia, la inspiración en sí...! Fagus agrega: "Sostengo empero que existe un sentido poético". ¡Vaya, he ahí todo lo que le pedimos! Jamás podrá definirse ese sentido sin distinguirlo de la pura razón.

(7) Jean Hytier, *Le Plaisir Poétique*, Presses Universitaires, 1903, p. 98.

VII

MÁS SOBRE LA REACCIÓN RACIONALISTA. LA REACCIÓN CIENTÍFICA

Es así como esa diablesa razón llega a hacer desrazonar a los mismos poetas. Aunque su tiranía les haya jugado las peores pasadas, aceptan que se les cuele por la ventana después que, poéticamente, la habían puesto en su lugar; no a la puerta sino fuera, como guardiana, para emplear el término noble. Y esto se explica muy bien: la razón los gana por el lado del amor propio. ¿Niños, nosotros? ¡Ah, no! Tal es el secreto de *The Philosophy of composition* que tantos ingenuos toman a lo trágico. Al igual que Fagus, Edgar Poe quería hacernos caer, nos mistificaba empezando por engañarse a sí mismo. Un corresponsal me escribe: "La razón tiene un enemigo irreconciliable, el razonamiento". Pero nadie se cuida y sobre todo nadie quiere cuidarse. De ahí, frente a la experiencia y a pesar de lo evidente, la continuidad de las reacciones racionalistas.

Dos grupos: los triunfantes y los vergonzantes. En el primer grupo figura un señor V..., de Montfort (Ille-en-Vilaine). "¡Usted no es más que un modernista y un subjetivista, señor!" Y además hay un humorista de Saint-Ouen: "¿Será usted dadaísta, señor?"

Los segundos quisieran darme la razón con toda su

alma y toda su benevolencia. Tan sólo les inquieto el espíritu, ya que piensan que aspiro a estrangularlo. Pero no, también me es precioso. ¿No es a él que se dirige mi dialéctica, deseosa únicamente de convencerlo de que se empobrece, se envilece y se destruye así mismo cuando intenta apartarse de su alma?

Desde un pobre presbiterio de campaña, donde "encanta sus horas de profunda soledad con la meditación de los místicos, y olvidándose en los poetas", un sacerdote me hace el gran honor de escribirme:

"... *La fille de Minos*...; no soy insensible a la música de ese verso. Pero su encanto, ¿no proviene de la evocación de su pasado misterioso? ... ¿No es el misterio del fluir de las cosas?"

Indudablemente; pero el encantamiento, puro y simple, ha principiado. La profundidad del alma se ha estremecido, y el estremecimiento ha alcanzado luego la superficie activa. Aunque se constituya en nuestra zona profunda, la experiencia poética al igual que la experiencia mística proyecta su impulso a todas nuestras facultades, incluso los sentidos. Pensamientos, imágenes, sentimientos, serie indefinida de ondulaciones. Tímida y suavemente agrega:

"En la observación de Souday, ¿no habrá un "alma de verdad"?"

¿Dónde no la hay? Pero el reflejo aturdido que dictó al señor Souday sus artículos de Francia y América, vuelvo a encontrarlo aunque menos impetuoso y más vacilante, en una veintena de cartas que han tenido a bien escribirme. Es siempre el mismo escándalo: se piensa que sacrificamos las luminosas precisiones de la razón a las turbias lumbres del instinto, y que bajo el nombre de poesía pura queremos glorificar el pathos, lo vago, lo

oscuro, lo infrarracional, "el obsceno caos" donde se debatía la conciencia antes del *Fiat lux* del entendimiento. ¡No, y mil veces no!

El conocimiento particular que estudiamos en el poeta o en el místico no es infra sino suprarracional; razón superior, más razonable que la otra. Lejos de ser el soñador, el iluminado o el simple que según pensáis exaltamos, es "inteligente" y aún lo es doblemente: en primer lugar al modo de todo el mundo, formando, reuniendo y disociando conceptos como vosotros y yo, bien o mal según esté más o menos dotado en ese sentido; y lo es además de otra manera más alta, allí donde su experiencia propiamente poética le permite sobrepasar el orden abstracto de las nociones y los razonamientos, y alcanzar lo concreto, lo real mismo hasta donde puede alcanzárselo aquí abajo.

El señor Souday no dice sino una evidencia al afirmar que la inteligencia no está excluída del banquete poético; pero se coloca con cuerpo y alma en la falsedad cuando me reprocha el excluírla. Por cierto que entre él y yo hay otra cosa: hay el problema entero de la poesía, como hay toda la cuestión mística entre Nicole y San Juan de la Cruz. Souday hace suya la estética de Chénier (Marie-Joseph), según me lo recuerda desde Argel un agregado de gramática.

C'est le bon sens, la raison qui fait tout:
Vertu, génie, esprit, talent et goût.(1)

Pero este error fundamental —que el conjunto de nuestras aclaraciones busca combatir— es agravado por

(1) El buen sentido, y la razón lo hacen todo:
Virtud, genio, agudeza, talento y gusto.

el señor Souday con un contrasentido aún más lamentable y que se refiere sólo a mí. No contento con estimar que la razón "lo hace todo" en el verso, Souday pretende que según yo la razón no hace nada. De creerle, aconsejo al alma de imponer un ayuno total al espíritu; el poema, según lo entiendo, sería tanto más perfecto según la creciente dificultad que hallara la razón para encontrar su alimento habitual de ideal y razonamientos; en síntesis, yo remitiría a la prosa el *De natura rerum*, la *Divina Comedia* y las *Meditaciones.*(2) A la cual ha de responderse excelentemente que no hay que confundir el análisis metafísico con el análisis químico. Somos aquí extractores, no fabricantes de quintaesencias. Nuestro tema —la Poesía pura— lo quiere así. En lo concreto, la poesía, la razón, la sensibilidad, etc., todo eso constituye un sólo ser viviente: el poema.

Con todo, aquello que es cierto de la poesía —considerada en su pura esencia por un esfuerzo de observación— no lo es igualmente con respecto a la obra infinitamente compleja donde esa poesía se halla realizada. En todo poema hay elementos diversos —pensamientos, imágenes, sentimientos— que tomados en sí (si pudiera aislárselos) pertenecen a la prosa pura; atravesados por las misteriosas vibraciones de que hemos hablado, se tornan poesía. ¿Es pues tan difícil comprender que un poeta puro —que sólo fuera poeta— no existe jamás en los caminos de

(2) Análogo contrasentido en el artículo de uno de los más cálidos admiradores de Souday, André Rousseaux (*Revue Universelle,* noviembre de 1925, p. 481). Nos conjura a no "cultivar el deseo de una poesía ininteligible". Epítetos de ese género —inteligible, ininteligible— aplicados a la poesía, no tienen para mí el menor sentido. Sería lo mismo que hablar, literalmente, de un oído présbita o miope. Un *poema* es inteligible o no; la *poesía* no puede ser ni lo uno ni lo otro.

este mundo? Ni siquiera en el *Divan.* Y lo mismo con la poesía al estado puro, digan lo que quieran Valéry, Thibaudet y Jacques Boulenger. El alma de verdad que mi caritativo corresponsal ve asomar en las objeciones de los racionalistas, está aquí precisa y límpida: no hay, no puede haber poesía pura. O aún mas: no hay poesía que pueda prescindir de las palabras para expresarse.

Hundamos aún el mismo clavo en el mismo muro. Un poema tiene en cierto modo dos sentidos: el que se expresa directa, inmediata, precisamente, y que es prosa: el impuro. Y el otro —que sólo él es poesía— y que el poema respira, si puedo así decirlo: el puro. Un segundo sentido que, hablando propiamente, no es un sentido pero está lleno de las más ricas significaciones; sentido no formulado, no *formulable,* y al que solamente aprehenden —no diré comprenden—, palpan y se apropian el poeta mismo y los dichosos que leen poéticamente. Cómo ese sentido inexpresable, que ningún juicio puede apagar, pasa del alma profunda del poeta —en una malla de frases abstractas, de símbolos, y por el intermediario activo de esas mismas frases— al alma del lector, tal es el entero milagro de la poesía y su entero misterio. Y ese misterio constituye el único tema de nuestras "aclaraciones".

Reacciones científicas. Pocas palabras nos bastarán: un simple gesto —bastante melancólico— de admiración confiada, de nostalgia, de adiós. Fonetistas, semánticos, psicólogos, psicofísicos y los demás... No, imposible seguirlos a los laboratorios donde me invitan; en primer término porque me falta la iniciación básica y el tiempo para adquirirla, y luego porque nada debe distraerme

del fin —ya harto absorbente— que me he propuesto: *la ruina de la poética racionalista; el esquema de una poética fundada en las analogías que creo presentir entre el poeta y el místico.*

Un profesor de filosofía —en camino de abrir vías nuevas a la fonética— vino a verme al día siguiente de mi conferencia. Visita de la serpiente a Eva; el árbol de la Ciencia en el horizonte... "¡Ah!", me dijo. "¿De modo que no sabe usted por qué, si en el verso de Malherbe

Et les fruits passeront la promesse des fleurs,

se reemplaza *la* promesa por *las*, su placer se desvanece? La fonética lo sabe muy bien..." Y allí mismo extrajo de su gran carpeta una multitud de maquinitas y de cordeles con los cuales me vi cercado no sin temor. Me recordaban las torturas en casa del oculista. Luego me mostró en largas tiras fotográficas ocho pares de curvas, valles y montañas, igual que en los trazados barométricos. Curvas hostiles —declaró—, y en verdad aquello parecía muy bien, pues las cuatro que resultaban del verso auténtico desdeñaban con su andar apacible los sobresaltados zigzags del verso masacrado.

Yo miraba con los ojos muy abiertos, azorado pero no escéptico, pensando en la risa loca que se apoderó de una de nuestras sociedades científicas cuando le presentaron el primer embrión del fonógrafo. Bajo esos ruidos nasales no habían husmeado al demonio —lo que quizá hubiera sido más inteligente— sino a algún ventrílocuo. ¿Por qué encogerme de hombros? Las curvas están allí, netas e implacables. Tarde o temprano una ley cualquiera se desprenderá de esas experiencias precisas. Nuestras fáciles bromas no cambiarán nada. Sólo que yo no creo

que esa ley deba barrer el antiguo misterio de la poesía, sumarlo al polvo de las supersticiones vencidas. Se explicarán muchas cosas que todavía no hacemos más que sentir; pero no se explicará todo. En torno de la experiencia poética quedará —de buen o mal grado— una franja inefable, una nada de un no sé qué; pasarela todo lo tenue que se quiera, pero real, entre el infinito y nosotros, entre la ciencia y la poesía.

Por otra parte la resistencia científica se ejerce no tanto sobre el fondo de las cosas, sobre el misterio mismo de la creación poética, como sobre la extensión de ese misterio. Muy al contrario, como lo veremos más adelante, nos aportan preciosos refuerzos. Es muy natural que conserven su función, que consiste en disminuir con todo su poder las diversas zonas misteriosas por donde perseguimos nuestra aventura. ¿Debemos ser, seremos por eso menos aventureros? ¿Nos impedirán sus análisis sumergirnos cada vez más en lo desconocido? Es lo que todavía no me encuentro dispuesto a acordarles, aún si les concedo que tal vez he llamado con demasiada facilidad "milagro" a un simple verso hermoso de Malherbe.

Tal como mi filósofo fonetista, Lionel Landry me lo demuestra con soltura a lo largo de una destacable memoria. De todos los análisis que he recibido acerca de "Et les fruits passeront la promesse des fleurs", el suyo es con mucho el mejor llevado, gramatical y semánticamente. ¿Mas cuándo comprenderán mis críticos que en el momento de la transmisión poética y artística —sea cual sea la rapidez con que una naturaleza cultivada y adiestrada puede registrar todos los compuestos del fenómeno— casi nada cuenta de las razones minuciosas o finas que de ellos podrá deducir más tarde? Se entiende que esas razones están ahí, que contribuyen al encanta-

miento: pero no bastarán jamás para explicarlo —lo diré y repetiré sin cesar— puesto que se puede sufrirlo, y a veces con mayor intensidad aún, sin conocerlas.

Por ello la precisión de Landry es mucho más eficaz cuando se aplica a mis comentarios. Retengo en particular su penetrante distinción de un *sentido* y de una *significación* neta. Un verso puede no tener "significación", y con todo sus palabras despiertan "sentidos" en nosotros por las imágenes o relaciones plásticas que evocan.

"No se debe presentar como despojado de todo sentido —escribe— un discurso donde aparecen acumuladas palabras tan evocadoras como *tenebroso, príncipe de Aquitania, estrella, laúd constelado, sol negro, melancolía*... Ocurre que la acción ejecita sobre la actitud mental es indirecta, lo mismo que en algún verso de Mallarmé mediante *angustia, medianoche, lampadóforo*... (En otro orden) los ocho o diez contrasentidos sobre los cuales se funda la admiración por Virgilio no son en absoluto *ausencias* de significación, sino enriquecimiento agregados en su significación primitiva (*sunt lacrymae rerum*, etc.)".

Es muy justo. Pero para la tradición escolar, no hay sentido que no se traduzca por una significación exclusiva, y no hay significación en un grupo de palabras sin encadenamiento lógico, así como sin esa lógica todo es absurdo para ella. ¡Muy bien!, agregaré entonces yo: acepto que versos maravillosos entren en ese absurdo, pero desafío a que éste los prive de su poder poético, que será cada vez más grande cuanto más cargados estén de misterio. M. Landry agregaría: "y por consiguiente, cargados de sentido". No pido otra cosa; imposible colocarse más felizmente de mi lado.

Además mi corresponsal me pone en guardia contra

las falsas sugestiones de la música verbal. En una carta posterior vuelve sobre el problema:

"¿Quiere usted que agregue una anécdota a la discusión sobre *Dupont* y *Maillart*? Dando cuenta de su visita a una *star* del cine que se hacía llamar *Miss Dupont*, un periodista americano escribía: "La damita que lleva ese nombre *incendiario* es de un aspecto muy tranquilo, etc.... "*What's in a name!*"

(¿No cree mi distinguido corresponsal que el repórter había puesto allí mucho más humor del que parece?)

"En sentido inverso, reconozco que a equivalente valor semántico, *Pedro de Alcántara* cae mejor que *Pierre Dupont*, y *Dante de Alighieri* que *Durand des Augiers*..."

("Cae mejor" para un francés; pero "Pierre Dupont" caería quizá mejor para los españoles, y "Durant des Augiers" para los italianos; cuestión de exotismo).

"Lo que me parece cierto —continúa— es que en los orígenes, forma mixta músico-poética, esencialmente *cualitativa*, los ritmos y las escalas eran particulares para cada trozo. La elaboración del arte musical ha consistido en establecer abcisas y ordenadas que permitieran *standardizar* (si así puedo decirlo) las producciones (cuyo último término es la gama temperada) en el orden numérico (del tiempo y el número de vibraciones). Entre tanto el lenguaje *standardizaba* las palabras, despojándolas a tal fin de su contenido emotivo (que guardaba por el contrario el arte musical). Para reconquistar ese contenido emotivo, la poesía debe aproximarse —aunque sea temporariamente— a la música".

Se ve cómo después de haber reaccionado contra algunas de mis proposiciones, y sobre todo mis ejemplos (la ecuación personal puede impedir fácilmente que los

ejemplos tengan un valor tan general como la tesis que sostienen), Lionel Landry viene a hallarse en nuestro terreno... el mismo terrento indefinido. Pues ni en su memoria ni en su carta alcanza a aislar a la música verbal de la nube psicológica de donde, para su más grande poder, emana.

VIII

REFUERZOS. CORRESPONSALES Y TEXTOS CONTEMPORÁNEOS

Las resistencias que he experimentado son nada al lado de los abundantes refuerzos de todo orden que me han llegado de los cuatro puntos cardinales. Numerosos corresponsales hallan incluso que he ido demasiado lejos en mis distinciones, sobre todo en la del verso y la prosa, pues la prosa se ha ofrecido con frecuencia y puede siempre ofrecerse, aún más libremente, a la poesía pura.

Esta cuestión de las relaciones o diferencias de verso y prosa es quizá el problema que retorna con más frecuencia en las cartas que recibo. Tal me escriben desde Niza, y lamento no poder daros el texto íntegro de esa carta curiosa y encantadora:

"Cierta prosa no es solamente el sentido, está cargada de otra cosa; más allá de las palabras y las actividades superficiales, despierta las prolongaciones inefables de la poesía pura"...

Estoy muy de acuerdo con eso, y creía haberlo dicho expresamente en el pasaje de la lectura donde distingo —en verdad que sumariamente— dos músicas en la prosa: la música Balzac, d'Ablancourt, Bouhours; la música

Rabelais, Rousseau, Chateaubriand [1]; la primera, "anudada" al sentido inmediato que tiene por objeto subrayar o aún completar; la segunda, trascendiendo el sentido y estableciendo un contacto profundo, enteramente de alma a alma, entre el escritor y nosotros. Para mí Bossuet es poeta en el más riguroso sentido del término, y poeta infinitamente superior a Boileau. No opongo el verso a la prosa —oposición que me parece técnicamente falsa— sino tan sólo la poesía al prosaísmo.

¿Es prosa de poeta la de Anatole France? Realmente ya no lo sé. Antaño no hubiese vacilado, pero poco a poco me ha asaltado una duda, que según observo atormenta igualmente a Pierre-Quint.

"France es un gran intelectual — escribe este último en su primer artículo de la *Revue de France* (1º de diciembre de 1925) que los conocedores habrán encontrado, estoy seguro, rico en promesas; el arte es para él armonía y belleza, y no una especie de comunión mística del hombre con la vida."

Por tal cosa entiende él — lo mismo que Proust — esa realización profunda de la que tanto hemos hablado

[1] Va de sí que esta distinción no es rigurosa. Quiero decir simplemente que hay más poesía en Rabelais, Rousseau, que en Balzac el pío, Bouhours, etc. Observad de paso que esta prosa que llamo menos poética, obligada como está a volcarse en ciertos moldes trazados de antemano, se parece mucho más a eso que llamamos verso que la prosa de Chateaubriand. Observad asimismo que una prosa realmente *sermo,* hablada, transmitiéndonos todo el conjunto psico-fisiológico de aquel que la habla, es ya y por eso mismo poesía. "La frase más insignificante", decía el gran abate Rousselot, "es ya una obra de arte." La prosa pura, limitada exclusivamente a expresar un juicio abstracto, no se encuentra según creo más que en las obras técnicas: álgebra, gramática, lógica, etc. En cuanto al psitacismo, evidentemente no es poesía ni prosa.

ya, y sin la cual no hay halo poético, no hay encantamiento:

"Sus dos libros más logrados, *Le Lys rouge* y *Les Dieux ont soif*, son la expresión tranquila y equilibrada (maravillosamente, pero tal vez sólo precisa, ausente, abstraída) de un artista sincero; una expresión que corre el riesgo de enfriarse y tornarse fija."

Si tarde o temprano parecerá fría y fija, es que ya lo es desde su nacimiento. Alguna ilusión, alguna magia distinta de la de los poetas, nos habrá impedido discernir el prosaísmo esencial.

"Y con todo hay tanta adivinación, inteligencia y curiosidad en esos dos libros, que exceden el marco de las obras de arte bien realizadas. France se ha mostrado muchas veces algo más artista..."

¿Poeta, entonces? Por lo que a mí respecta, no quiero dudarlo ([2]). Pero, tal vez solamente un hombre espiritual. "Hay tres poetas (decía Boileau), Corneille, Molière y yo. El señor Racine no es sino un hombre espiritual." Sea como fuere, he aquí una pregunta bien planteada gracias a Pierre-Quint.

Me dan noticia de una multitud de hermosos textos, y naturalmente los de Bergson en primer término. Mas es inútil que me tienten. Mi incompetencia en materia de filosofía técnica me impide agregar aquí el testimonio de los verdaderos maestros. Sin la seguridad de comprenderlos bien, no sería capaz de discutirlos ([3]). Sé por otra parte que Bergson ha tenido a bien seguir nuestros debates sobre la poesía pura. Su exquisita be-

([2]) Cf. en *Le livre de mon ami*, la "Revelación de la Poesía", p. 118.

([3]) Por la misma razón no cito a Schopenhauer y no discuto la *Estética* de Croce. *Non omnia possumus omnes.*

nevolencia me ha alentado en repetidas ocasiones. ¿Por qué, entonces, rehacer lo que ya ha sido hecho tan excelentemente? En dos notables estudios, *Essai Sur le Symbolisme* (1904) y *L'attitude du Lyrisme contemporain* (1911), Tancrède de Visan ha demostrado hasta qué punto nos ayudaba el bergsonismo a identificar la "poesía pura", aquella que va más allá de la palabra que la expresa. Me limitaré por tanto a tomarle prestados algunos de los pasajes que él mismo ha empleado con la más acertada finura, y principaré por éste que es capital:

"La palabra de contornos bien marcados, la palabra brutal que almacena todo lo que hay de estable, de común y por consiguiente de impersonal en las impresiones de la humanidad, aplasta o al menos recubre las impresiones delicadas y fugitivas de nuestra conciencia individual." (4)

De Visan corrobora esa cita con otra, extraída del *Essai sur les fondements de la connaissance mystique* de Récéjac:

"¿Hay palabras para expresar directamente las sensaciones elementales? Basta con que cada uno pueda decirse a sí mismo las afirmaciones primeras de la conciencia, sean empíricas o morales; sólo por un trabajo ulterior se las comparará, con vista a expresarlas *analógicamente*. Ese fondo del yo, propiamente *impensable*, será la fuente de todos los hechos místicos (p. 38)." (5)

(4) *Essai sur les données inmediates de la conscience*, p. 99. Lo que puede acercarse a este pensamiento de Emile Verhaeren: "Las palabras sólo sirven para vaciar las ideas de cuanto contienen de profundo y de cierto ..." (*Impressions*, compilación póstuma, Mercure de France, ed. 1926.)

(5) Cf. lo que sobre este punto se ha dicho en los capítulos IV y V; asimismo el capítulo siguiente, sobre el "Silencio", y las citas que hacemos de Carlyle.

"Hay cosas demasiado complejas, *a la vez demasiado extensas e indivisibles,* para ser presentadas a la conciencia por procedimientos dialécticos. Por eso, y para enmendar la insuficiencia del lenguaje cuando necesitamos abrazar las cosas con toda el alma, es que buscamos los símbolos; gracias a ellos solamente podemos llegar a ese estado que se llama "místico" y que *es la síntesis del corazón, la RAZÓN y los sentidos* (p. 140)."

Si esa síntesis es necesaria para el sólo conocimiento, hasta qué punto lo será fuera de la necesidad metafísica, cuando se trata de comunicaciones emotivas y transfigurativas a través de la expresión de las artes; cuando el *artista,* como dice Bergson, "*intenta hacernos experimentar aquello que no sabría hacernos comprender*".

Pues el objeto del arte "es adormecer los poderes activos o más bien resistentes de nuestra personalidad, y llevarnos así a un estado de docilidad perfecta en la cual realizamos la idea que nos es sugerida, y donde simpatizamos con el sentimiento expresado. En los procedimientos del arte se encontrarán, bajo una forma atenuada, refinados y en cierta medida espiritualizados, los procedimientos por los cuales se logra ordinariamente el estado de hipnosis ..." (*Op. cit.,* p. 11.)

Un corresponsal me envía asimismo la siguiente frase, hallada palabra a palabra en Rémy de Gourmont y en Barrès:

"*Se puede no entender bien y sin embargo emocionarse.*"

También de Rémy de Gourmont, y comunicada por J.-M.: "Las palabras tienen en sí mismas, *y aparte del sentido que expresan,* una belleza y un valor propios ..."

"... Las amo por su estética personal, uno de cuyos elementos es la rareza y el otro la sonoridad ..."

"...Adoro aquellas *cuyo sentido me está vedado* o poco menos, las palabras imprecisas, las sílabas de sueño, las mejoranas o las milloranas, flores jamás vistas, hadas huyentes *que no habitan sino en las canciones de nodrizas...*"

Los textos de los simbolistas y de sus comentadores están llenos de pasajes donde se distinguen uno u otro de los elementos que componen la poesía pura. En la página 45 de *Où nous en sommes — La Victoire du Silence,* decía Robert de Souza: "Nada puede ser ajeno al poeta si el almacén de su razón permanece, *en el instante que lo exalta,* adherido como un banco de oscuras conchas *en el fondo de las aguas ingenuas de su alma.*"

Se me ha dicho también que el prefacio de Paul Valéry a las poesías de Lucien Fabre se lanzó desde el trampolín de estas líneas tomadas de las *Divagacions* de Stéphane Mallarmé:

"Ya sé, se quiere limitar el misterio en la Música; cuando el escrito lo pretende... (p. 288). *La Poesía, aneja la idea, es Música por excelencia...*" (p. 277).

Y esa música culmina en "*la divina transposición,* para cuyo cumplimiento existe el hombre..." (p. 121).

Luego, a propósito de los esfuerzos convergentes de su época:

"Las Escuelas... adoptan como lugar de encuentro un Idealismo que... rehusa los materiales naturales y, como brutal, un pensamiento exacto que las ordene, para no guardar otra cosa que la sugestión" (p. 245).

"...Evocación, decid: "alusión", yo sé, "sugestión"; un poco de azar atestigua la tendencia de esta termi-

nología, muy decisiva acaso, que haya sufrido el arte literario; *ella lo limita y exceptúa*" (p. 245).

He aquí un texto corto, pleno y límpido. Procede de P. Guigou, en su introducción a las *Reliques* de Tellier:

"Encuentro a veces en la poesía de Tellier un algo de demasiado neto, visible y un poco seco. La idea, siempre fina y poética, aparece expresada con exactitud y mucha propiedad, pero *sin misterio. Las palabras dicen literalmente lo que dicen y nada más.* Falta en torno de ellas un no sé qué bañándolas como con un flúido penetrante, haciendo que se prolonguen en nuestro espíritu y lo lleven de sueño en sueño. La poesía de Tellier, poco sugestiva a veces, carece precisamente de lo que él amaba en la poesía de los demás."

Esto me ha dado la idea de hojear otra vez el viejo libro de *Nos poètes* (1888) que no había releído desde hace mucho. No está allí lo mejor de Tellier, pero sin embargo he aquí una linda página que suena como un eco a la de Guigou:

"Y que no vuelva a decirse ya que una poesía, sin pensamiento, funambulesca u olímpica, no es sino un juego pueril. Porque ello me hace desear responder: "Al contrario, mucho más juego pueril es el pensamiento, pues que no conduce a ninguna certidumbre...

(No. Pero las certidumbres a que nos conduce a veces el pensamiento de los poetas —en tanto pensamiento— no tienen sino un interés mediocre.)

"...y al final resulta afligente. El pensamiento es cosa tonta y triste (no: abstracta)... El ritmo es cosa noble y grande, y participa de la dignidad de las fuerzas naturales en las cuales está difundido. Esas fuerzas no "piensan" a nuestra manera. Un bosque que murmura no tiene ninguna idea, y no por eso es más pueril; en su

murmullo hay algo de divino. *Hay algo de divino también en el don de hablar para no decir nada, al grado en que lo poseen ciertos poetas.* DESDE QUE EN UNA SERIE DE PALABRAS NO SE RECONOCE YA EL JUEGO DE LOS RESORTES ORDINARIOS DEL CEREBRO HUMANO, ES FORZOSO QUE PROVENGAN NO YA DEL HOMBRE SINO DE ALGUNA COSA DISTINTA Y MISTERIOSA."

Algo de divino, no sólo en *ciertos* sino en todos los poetas, cuando *hablan en poetas.*

Y aún en aquellos —que son gran mayoría— en cuyas palabras creemos reconocer el "juego de los resortes ordinarios del cerebro"; en otros términos, aún en aquellos cuyas obras pueden ponerse en "cuadros sinópticos". Se trate de Bourdaloue o de Racine, una inteligencia aplicada al análisis de las pasiones juega exactamente de la misma manera; pero las palabras por las cuales ese juego se expresa, dan otra cosa que ese juego.

Dejemos el análisis intelectual y no abandonemos el dominio propio de la creación poética, reconocido siempre y en especial en las nuevas relaciones suscitadas por las imágenes. Pero importa comprender que "la verdadera poesía no es nunca la amalgama de una imagen y una idea", que la imagen no es "una simple metáfora o una alegoría *conscious* (querida, aplicada). El poeta no ha empezado por proponerse una idea, un principio, y buscando enseguida el símbolo que la envolvería." (E. CAIRD, *Evolution of Religion,* I, p. 291.)

Porque la verdadera poesía no estaría en las imágenes mismas más que en las ideas y las palabras, no existiría sin esa "alguna cosa distinta y misteriosa" que las remonta y atraviesa.

Leo en las páginas 154 y 155 de *La Poésie de Stéphane Mallarmé,* de Albert Thibaudet:

"Hace algunos años escuché a Bergson manifestar en una lección que, contrariamente a una teoría harto común, no es por imágenes que se piensa profundamente. Trataba de hacer sentir, en el pensamiento, *un moverse, una corriente,* un impulso análogo al impulso vital de *L'Évolution Créatrice,* y mostraba en la imagen no la causa, sino por el contrario LA DETENCIÓN Y COMO LA CONGELACIÓN DE ESA CORRIENTE, *la forma espacial que toma al tornarse, por la práctica y la vida social, una representación.* Cuando evocamos nuestro pensar (profundo) a fin de explicarlo, éste se resuelve para nosotros en imágenes. Pero si intentamos aprehenderlo de más cerca y en el acto mismo, dándonos vuelta bruscamente, tal vez alcanzamos a sentir en el instante *esa corriente flúida que pasa, la sentimos como un suceder cierto, psicológicamente anterior a toda imagen...*"

Comparadlo con estas líneas de una admirable poeta, Mrs. Meynell:

"De un poeta que evoca bellas imágenes se dice: es un gran místico. Ahora bien, es sin duda muy cierto que un gran poeta —por otro nombre un gran místico— es magnífico creador de imágenes, *pero no en sus momentos más altos de inspiración.* El poeta no es un gran místico porque descuelle en la creación de similitudes, *sino porque tiene una visión plena del misterio de las realidades.*" (MRS. MEYNELL, *Hearts of Controversy,* pgs. 91, 92.)

Entre los numerosos artículos consagrados a nuestro debate, hay muchos que no son sólo crónicas, y que lamento mucho no poder discutir aquí. Se destacan los

de periódicos de provincia; así el artículo de Hupel en la *Côte-d'Or Républicaine,* y el de G. Parmentier en *L'Union Républicaine* de Mâcon; y aún más, si puede decirse así, los periódicos del Mediodía. Como meridional que soy, constato sin sorpresa pero no sin alegría que todavía hay entre nosotros, de Niza a Béziers, de Tolosa a Burdeos, "los espíritus enamorados de la retórica profunda", como decía Baudelaire. Y luego están los artículos muy divertidos pero asimismo muy penetrantes de "El Azogador" en el *Soleil d'Oc.* No menos destacable es lo que ha escrito el poeta Jean Soulairol en el *Cri de Béziers* (6). Uno de sus artículos tiene por título: *Un encuentro de H. Bremond y de Marcel Proust.* ¿Encuentro? ¡Vamos, mucho más que eso! Mientras preparaba mi discurso, tenía constantemente ante mis ojos los capítulos memorables sobre la *Sonata de Vinteuil.*

(6) Viéndome obligado, por falta de espacio, a remitir a un segundo volumen la discusión del acercamiento entre poesía y mística, debo privarme con mucho sentimiento de citar aquí el muy hermoso artículo de la *République du Var* —uno de los que más vivamente me han tocado— y en el cual León de Saint-Valéry trata el problema. He aquí las primeras líneas del artículo: "Examinando la poesía pura más allá de la inteligencia y de la sensación, el abate Bremond concluye en creyente luego de haber opinado en psicólogo. Afirma que la poesía es como una forma adorante de las aspiraciones humanas, y que en el punto extremo donde el espíritu la alcanza, sin que la razón la defina, la poesía se reúne al deseo de orar. Dado que el analista es un sacerdote, lectores superficiales han pretendido ver allí la agregación de una idea ajena y extraña al debate; algo así como la peroración edificante de un sermón. Y sin embargo, con toda la precisión del término, es la única conclusión que puede extraerse de un examen objetivo de la poesía."

¡Cuánta razón teníamos, entonces, al admirar la difusión que en todo el país alcanzan las curiosidades más altas! Recorred las colecciones de la *République du Var,* o de una publicación análoga,

De diversas partes, me recortan de la obra de Marcel Proust pasajes de apoyo infinitamente preciosos para nuestra tesis, y éste entre otros:

"Me preguntaba yo si la música no era el ejemplo único de *eso que podría haber sido* —de no haber ocurrido la invención del lenguaje, la formación de las palabras, el análisis de las ideas—*la comunicación de las almas.* La música es como una posibilidad que no tuvo continuación; la humanidad se lanzó por otros caminos, los del lenguaje hablado y escrito. Pero esa vuelta al *inanálisis era tan embriagador,* que al salir de ese paraíso el contacto de los seres (o las ideas) más o menos inteligente me parecía de una insignificancia extraordinaria. (*La Prisonnière,* II, 76.)

Recordad a propósito de esas líneas lo que nos dice Proust sobre "la belleza desnuda de significación de la hija de Minos y de Pasifae (p. 193) ... *esos versos tanto más bellos cuanto no significan absolutamente nada* ..." (*Du côté de chez Swann,* p. 89) y sobre "esas impresiones ... por así decir *sine materia* ..., esos motivos apenas discernibles, sólo conocidos por el placer particular que dan, *imposibles de describir,* de recordar, de nombrar, *inefables* ..." (p. 194); y finalmente sobre los re-

durante los años 1880 o 1890; allí encontraréis problemas parecidos, abordados con esta misma simple decisión y tratados con igual maestría elegante. Saint-Valéry no pide perdón por el tema que ha elegido, como lo hace cierto cronista parisino —menos que mediocre, por lo demás— que me reprocha en cuatro o cinco ocasiones el "raciocinar" en momentos en que el franco baja. Muy contrario, Saint-Valéry está seguro de que encarando seriamente esos problemas eternos dará gusto a sus lectores de la *République du Var.* Que se trate de mí en este caso, poco importa. Es un signo de los tiempos que vivimos, y me he sentido obligado a destacarlo.

cursos únicos del arte, capaz de hacernos conocer "todo el residuo real que nos vemos obligados a guardar para nosotros mismos, y que la conversación no puede transmitir... *ese inefable que diferencia cualitativamente lo que cada uno ha sentido y que se ve obligado a dejar en el umbral de las frases,* por donde no puede comunicar con otros más que limitándose a puntos exteriores, comunes a todos y sin interés..." (*La prisonnière,* II, p. 75.)

¿Cómo no relacionar esos pasajes con las citas de Bergson y las declaraciones de tantos poetas, críticos y filósofos que sienten profunda y poéticamente, y por lo mismo místicamente? Citas y declaraciones dominadas por el recuerdo de la explícita conclusión de Walter Pater, incluída en mi discurso, y que en pocas palabras nos presenta las diversas fases del problema:

"*Todas las artes aspiran constantemente a acercarse a la música. La perfección de la poesía parece depender en parte* DE UNA CIERTA SUPRESIÓN DE AQUELLO QUE SÓLO ES EL TEMA; *tanto que el sentido mismo de un poema no llega a nosotros* sino POR CAMINOS DONDE EL ENTENDIMIENTO NO SE RECONOCE[7].

(7) Creo necesario transcribir en su idioma este texto capital: *All art constantly aspires towards the condition of music; and the perfection of poetry seems to depend in part on a certain suppression of mere subject, so that the meaning reaches us through ways not distinctly traceable by the understanding.* (N. del A.)

La versión española ha sido fiel a la traducción de Bremond; he aquí —por análoga fidelidad a Walter Pater— una versión directa: "Todo arte aspira constantemente a la condición musical; la perfección de la poesía parece depender parcialmente de una cierta supresión del mero tema, al punto que su sentido nos alcanza por caminos que el entendimiento no puede señalar distintamente." (*N. del T.*)

IX

TEXTOS DEL PASADO. DE BAUDELAIRE A LOS PRERROMÁNTICOS

Ahora bien, en el origen de tales textos contemporáneos y su concordancia, reencontramos estas líneas de Baudelaire:

"Más quiera el arte ser filosóficamente claro, más se degradará... Por el contrario, a medida que el arte se separe de la enseñanza, irá ascendiendo hacia la belleza pura." (*Acerca de Reynolds.*)

Y hallamos sobre todo este pasaje, escrito aún más directamente bajo la influencia de Edgar Poe:

"Dos cosas son igualmente requeridas: una cierta suma de complejidad, o mejor aún de combinación; y una cierta cantidad de espíritu sugestivo, algo *como una corriente subterránea de pensamiento no visible, indefinido*... El exceso en la expresión *del sentido* que sólo debe ser *insinuado*, y la manía de hacer de la corriente subterránea de una obra *la corriente visible* y superior, *cambian en prosa* —y en prosa de la especie más chata— *la pretendida poesía* de algunos que se dicen poetas."(1)

En toda la estética baudeleriana no se encuentra un

(1) Es el caso de recordar la profunda observación de Souday: "Nadie, por desgracia, sabe de qué está hecho ese "flúido misterioso" que transfigura, etc., etc."

pasaje más importante que éste desde nuestro punto de vista. Es como el eje del cual no solamente irradió el desenvolvimiento de la nueva poesía francesa, sino que unió todas las diversas irradiaciones pasadas de la verdadera poesía, en todas las literaturas antiguas y modernas. La relación circular es continua porque no hay ninguna ruptura del centro a la circunferencia. Si me he detenido un tanto más en algunos líricos ingleses, es porque acudían por sí mismos a mi pluma a propósito de Baudelaire y Mallarmé, y no hubiera debido separarlos por otra parte de muchos filósofos y esteticistas anglosajones de los cuales el principal fué Carlyle([2]).

Carlyle es particularmente de los nuestros porque nadie comprendió como él la función fundamental del silencio para que la "corriente subterránea" transcurra.

"El silencio es el elemento en el que se forman y se reúnen todas las cosas grandes..."

Para él la poesía es *"una acción simultánea del Silencio y la Palabra"*.

Detengámonos un instante en este pensamiento y distingamos bien la expresión locuaz, impotente la más de las veces, de la contemplación reveladora.

Dos especies de demonios se dividen la inspiración de los poetas; está el demonio del silencio —que es la inspiración misma— y el demonio del verso; éste, char-

([2]) He citado ya a Ruskin, pero conviene recordar en este momento ese gran nombre. ¡Cuántos extractos de su obra corroboran nuestra tesis! Tan sólo su abundancia nos ha hecho retroceder. Hoy en día se le imputa como un crimen el haber mezclado demasiado —como Platón— la ética y la estética. Es una negra ingratitud; librados de sus "parti-pris", sus enseñanzas nos son más que nunca necesarias si queremos arrancar de sus tropiezos a nuestra falsa civilización. Y no olvidemos su precepto capital en *Las Leyes de Fiésole*: "TODO ARTE VERDADERO ES ADORACIÓN".

latán divino o diabólico alternativamente, es el mono y aún el verdugo de aquél. Calibán junto a Ariel en éxtasis. De buen o mal grado, su deseo es unirse al concierto que adivina y no entiende; grita, golpea su opaco tamboril, y tanto ruido hace que los invisibles músicos desaparecen. En el menos impuro de los poemas, la poesía es de Ariel y las palabras de Calibán. ¿Es por eso que renunció Racine al teatro? Quizá; pero seguramente por eso hay una hora en que los grandes místicos no pueden sino callarse.

"De ordinario no ruego a Dios —escribe una de nuestras contemplativas francesas— y no hago más que adherir... Me veo reducida a explicarme por la palabra *Sí.* Mas con frecuencia me ocurre que esa palabra, por no ser lo bastante simple y breve, ya no me contenta. Busco entonces una palabra abreviada, que pueda enunciar mejor la grandeza de ese Ser infinitamente adorable y mi extremo anonadamiento ante él; pero nada encuentro, al punto que permanezca en un mudo balbuceo."(3)

La poesía pura es silencio como la mística. Pese a lo cual numerosos poetas verdaderos hablan o balbucean, así como lo hacen numerosos místicos. Afortunada contradicción, o mejor afortunado compromiso, torpe resquicio por donde nos es entreabierto el reino del Espíritu. Cada uno de los dos demonios de que hemos hablado sacrifica parte de sus propias exigencias al otro. De ahí ese compuesto paradójico que nos presenta todo poema, esa mezcla de puro e impuro, donde la prosa y la poesía tienen igual derecho a reconocerse.

—Este poema me pertenece —dirá la prosa—. El aná-

(3) *Histoire littéraire du sentiment religieux, les Mystiques du Silence,* t. VI, p. 336.

lisis no hallará jamás otra cosa que elementos de mi propiedad; ideas, imágenes, sentimientos.

—Hay otra cosa —responderá la poesía— que os escapa fatalmente, pues esa cosa está inexpresada. Bajo el ruido de las palabras de la prosa, un oído poético escuchará las músicas del silencio. ¡Oh, no intentéis comprender! Ese es nuestro misterio. Si no os pareciera absurdo, no seríais ya la prosa. Esas ideas, imágenes, sentimentos, todo cuanto creéis que el poeta "tenía que decir", todo eso es también silencio para el poeta. *Da poetam, et sentiet quod dico.*

Un símbolo es el resultado de esas asociaciones y de ese silencio misterioso, pero lo que expresa no lo agota jamás. Escuchemos a Carlyle:

"Es por los Símbolos que la Imaginación y su místico país de maravillas pasan al estrecho y prosaico dominio y se unen con él. *En el Símbolo propiamente dicho* —eso que podemos llamar un Símbolo— *hay siempre,* más o menos distinta y directamente, *alguna encarnación, alguna revelación de lo Infinito*; por él lo Infinito está obligado a unirse a lo Finito, permanecer visible y, por así decirlo, tangible... El hombre se encuentra totalmente rodeado de Símbolos. *Para el Vidente, ¿no es Símbolo todo...?*" (*Sartor Resartus,* p. 254.)

Saboread además estos pasajes:

"¿No nos está acaso reconocido como un mérito, como una prueba de lo que llamamos una "naturaleza poética", el hecho de reconocer que todo objeto posee *una divina belleza en sí*; que todo objeto es verdaderamente *una ventana a través de la cual podemos sumergirnos en la Infinitud misma?*" (*Los Héroes,* p. 16.)

"Si vuestra descripción es auténticamente *musical,* no sólo musical en las palabras sino *en su corazón y sus-*

tancia, en todos sus pensamientos y expresiones, en su entera concepción, entonces será poética; en modo alguno al contrario. Musical: ¡cuántas cosas caben aquí! Un pensamiento musical es el pensamiento *hablado por el espíritu que ha accedido al corazón más íntimo de la cosa; que ha descubierto el más íntimo misterio, es decir la melodía oculta en ella; la armonía de coherencia interior que es su alma*, por la cual existe y tiene derecho a ser en este mundo. Todas las cosas más íntimas son melodiosas, se expresan naturalmente en Canto. La significación de Canto va muy hondo."

"Llamaremos pues *Pensamiento musical* a la Poesía. El Poeta es aquel que *piensa de ese modo*." (*Ídem*, p. 132).

Pasemos a los alemanes que, con Novalis, preparaban el tiempo de Baudelaire:

"Toda obra de arte verdadero es un *símbolo misterioso que posee múltiples significaciones* (*vieldeutig*), y es en cierto sentido *insondable*. Cuanto más brote del sólo pensamiento una creación poética, menos misterio encerrará y mejor se la comprenderá. Pero su contenido en cambio se agotará más pronto, y al punto se la rechazará como una concha despojada de su perla. El poeta didáctico llega hasta darnos la solución al desnudo, *en lugar del enigma que sólo nos interesa*." (*Diario* de Hebbel, 2 de febrero de 1841. Citado por Paul Bastier, *L'Esotérisme de Hebbel*, ed. Larose, 1910, p. 5.)

En fin, el alba del gran siglo diecinueve lírico es saludada por las declaraciones simultáneas de los más altos genios de Europa, alemanes, ingleses y franceses. Acerca de la poesía pura todos ellos se entienden.

"No penséis siempre que *todo estaría perdido* —decía Goethe— si en el fondo de una obra no se pudiera des-

cubrir alguna idea, *algún pensamiento abstracto*... ¿Qué idea he buscado yo encarnar en mi *Fausto*? *¡Como si yo mismo lo supiera... !*"

Schiller:

"En principio mi alma se llena con una especie de disposición musical; la *idea* poética no viene *sino después*." (Citado por CASSAGNE, *La téorie de l'art pour l'art.*, 1906, p. 423.)

"Cuando me siento a escribir una poesía, lo que veo con más frecuencia ante mí es el elemento musical del poema, *y no el concepto claro del tema, sobre el cual frecuentemente no me pongo de acuerdo conmigo mismo*." (Citado por THIBAUDET, *La Poésie de Mallarmé*, p. 156.) (4)

Shelley:

"Un poeta es un ruiseñor *que canta oculto en las tinieblas*, para alegrar con dulces sonidos su propia soledad; sus oyentes son como hombres en éxtasis por la melodía de un músico invisible, que se sienten emocionados y enternecidos, pero que no saben *de dónde viene la melodía ni por qué los encanta*." (*Defensa de la poesía*.)

"... *La división popular en prosa y verso es inadmisible* desde el punto de vista de una filosofía exacta... No es en modo alguno esencial que el poeta someta su lenguaje a un cierto sistema de formas tradicionales, *en tanto que la armonía, que es su espíritu, sea observada*." (Ídem).

"La poesía actúa de una manera *divina e instintiva, excediendo y dominando la conciencia*... La poesía sal-

(4) Veinte confidencias del mismo género en la Correspondencia de Schiller, tan perfectamente traducida y anotada por L. Herr. (Colección Charles du Bos, Plon.)

va de la muerte las visitas de la divinidad al hombre." (Ídem.)

Cuando Shelley denuncia la abominación del didactismo en poesía, la vanidad de poner en verso lo que la prosa puede explicar igualmente bien, "compréndase —dice Bradley— que aquello que lo horroriza no es la intención de producir un efecto moral, *sino el apelar, para ello, a la razón razonante.*" (*Oxford Lectures on Poetry*, 1909, p. 169).

Pero es posible remontarse, aún en Francia, antes de los grandes románticos, antes de que Chateaubriand definiera la poesía como "El arte de escoger y de *ocultar.*" *(Cartas a Fontanes)*, definición que responde como un eco a los pensamientos de su amigo, el delicioso Joubert, combinando los tintes racinianos con los primeros matices del alba romántica cuando decía:

"Se precisa entusiasmo en los sonidos para ser un gran músico, y en las palabras para ser un gran escritor; pero es preciso que ese entusiasmo esté oculto y casi invisible; él es quien crea eso que se denomina encanto."

Hagamos un ramillete con algunas de sus exquisitas máximas sobre la poesía y las artes. Jamás se respirará bastante su fragancia, y además podrá advertirse hasta qué punto se alían felizmente a las flores que he cortado de la misma planta, por ejemplo a esas "visitas de la divinidad" de que habla Shelley y que la poesía salva de la muerte.

"No se puede hallar poesía en parte alguna si no se la lleva en sí."

"La poesía construye con pocos materiales; con hojas, granos de arena, aire, nada."

"Las palabras de los poetas conservan sentido aún cuando se las desgaja de las otras, y gustan aisladas como

los sonidos bellos. Se dirían palabras luminosas, oro, perlas, diamantes y flores."

"Los bellos versos son aquellos que se exhalan como sonido o perfumes."

"No todo ruido modulado es un canto, ni cantan todas las voces que ejecutan bellas arias. *El canto debe producir el encantamiento.*"

"Para que un espectáculo sea bueno, es preciso que uno crea imaginar lo que escucha, lo que ve, y que todo nos parezca un bello sueño."

"Las artes tienen por único mérito —y deben tenerlo por fin —hacer imaginar las almas por medio de los cuerpos."

"Lo bello es la belleza vista con los ojos del alma."

"Las artes deben ser miradas como una suerte de lenguaje aparte, como un medio único de comunicación entre los habitantes de una esfera superior y nosotros."

"El poeta sólo toma de las cosas aquello que les viene del cielo."

Si llegamos a las cercanías de 1830, después de numerosas páginas acerca de las conquistas poéticas del cristianismo y el ensanchamiento de la poesía de los antiguos por la "influencia de la melancolía", Víctor Hugo concluía en el prefacio de *Cromwell:*

"El punto de partida de la religión es siempre el punto de partida de la poesía. Todo se relaciona."

Con los poetas, los filósofos franceses de la época (por lo menos los que habían escapado a la influencia del siglo XVIII) reconocen en la poesía la misma "corriente subterránea" religiosa, la misma necesidad para ella de una afluencia psíquica intraducible, deslizando bajo las palabras y a través de su sentido.

Se lee en Maine de Biran:

"El hombre interior no puede manifestarse exteriormente; todo lo que es en imagen, discurso o razonamiento *lo desnaturaliza o altera sus formas propias,* en lugar de reproducirlas." (Citado por Delbos, *Figures et doctrines des philosophes,* p. 285).

Y en Lamennais:

"El lenguaje, instrumento de la poesía, no es la poesía misma... Manifiesta las puras ideas y sus relaciones lógicas. Pero las ideas y sus relaciones puramente intelectuales no pertenecen al dominio del *Arte.* El Arte implica la idea, es verdad, pero la idea tornada aprehensible a los sentidos... La poesía no es entonces *Dios arbitrariamente concebido por el espíritu,* sino la manifestación exterior de Dios, el universo que él penetra y anima con su vida... Es el hombre mismo... manifestando su naturaleza propia en sus relaciones con las cosas y el Autor de las cosas; *es la encarnación del Verbo invisible, irradiación interna* de su inteligencia, de su forma, por la cual, como Ser infinito, él se dice a sí mismo todo aquello que es." *(De l'art et du beaux,* p. 223, 224).

Estos testimonios, migajas entre centenares, que me proporciona el romanticismo sobre la poesía pura, podrían ser enlazados por múltiples hilos al decir de los poetas más apartados entre sí, del extremo occidente al oriente extremo. ¿No es curioso poder aproximar así, en este punto, a Alfred de Musset y Rabindranath Tagore?

"En todo verso notable de un verdadero poeta, hay dos o tres veces más de lo que es dicho; toca al lector suplir el resto..." *(Obras póstumas.)*

Y Tagore, en su *Gitanjali* (Nº 75):

Nunca, en aquel tiempo, he buscado
El sentido de los cantos que cantabas para mí;

Y mi corazón de danzar sobre la misma cadencia.
Mi voz se contentaba con alcanzar el aire,

(*Gitanjali,* 97.)

. . . .

Os he hecho el relato en cantos inmortales;
Todo el secreto se expande en oleadas de mi corazón.
Vienen a pedirme que les diga el sentido;
Mas yo no sé cómo contestarles.
"¡Ah! ¿Su sentido ?¿Pero quién lo conoce?"
Y se van, llenos de desprecio, más que nunca;
Y con todo estás ahí, tú (Dios), que sonríes.

(*Ídem,* Nº 102.)

(Citado por Emile Le Brun. *La connaissance.*)

Es posible remontar así de los contemporáneos a Baudelaire, y de Baudelaire, a través del mundo, hasta ese "prerromanticismo" europeo que, durante más de un siglo y en pleno reino de la abstracción clásica, renovaba poco a poco "las nociones de verdadera poesía". Pero aquí sólo puedo remitir a los sólidos trabajos de Paul Van Tieghem[5] y de Daniel Mornet[6]. Por otra parte, ¿no bastan mis citas para mostrar ampliamente una vez más que no he inventado nada, que estoy de acuerdo con todos aquellos que creen o sienten poéticamente cuando la falsa razón no los engaña? Paul Tuffrau[7] se complace en escribirme:

"Me parece que aquellos que lo contradicen malgastan generalmente un elemento capital a mis ojos: la poe-

[5] *Le Prerromantisme,* Rieder, ed. 1924.
[6] *Le romantisme en France au XVIIIme siècle,* 1942.
[7] A quien debemos obras muy notables sobre las canciones de gesta, Guillaume d'Orange, Raoul de Cambrai, y que acaba de publicar *Le merveilleux voyage de San Brandan.*

sía no me toca más que cuando las series por ella abiertas —series de ideas, de sentimientos, de imágenes— quedan *abiertas.*"

Nueva manera —y nunca parecerán demasiadas— de decir la misma cosa. Por lo común la poesía no se dispensa de definir o pintar, pero tampoco se queda allí; ¿qué necesidad tendríamos de ella en ese caso? Definir y pintar es para ella un medio y no un fin; un medio que, si solo, lo cierra todo. Como la Sainte-Chapelle, la poesía es toda ventanas sobre el infinito, si oso decirlo, sobre lo *informulable.* Así, hasta cierto punto, el vitral comparado al mosaico...

X

LAS ARTES Y LA POESÍA. EL TEMA Y LAS CADENCIAS PLÁSTICAS

Los frívolos me preguntan: ¿cuándo terminará usted? Y los sensatos: ¿cuándo principiará usted? A los primeros respondo: bien pronto. A los segundos: todavía no.

Nuevos refuerzos me llegan del lado de las artes, campo inmenso cuyos límites no alcanzan a percibirse. La cuestión en debate sería saber si la poesía *del espacio* no ha sufrido más que la poesía *del tiempo* por el prosaísmo y el racionalismo aislante de la idea. La poesía-pintura o escultura (y aún arquitectura) ofrece abundantes ejemplos de destrucción plástica por la tiranía del orden cerebral y del tema. Esta tiranía sobrepasa quizá con su fuerza lo racional dominante en el poema de la música propiamente dicha y en el poema del verbo.

Pues las artes son inseparables de la poesía como la poesía de las artes. No se lo piensa nunca bastante porque la *literatura*, que es prosa, las invade igualmente; o bien los artistas, demasiado frecuentemente, no quieren ser literarios y sólo alcanzan a cocineros de técnicas; pierden el sentido del arte al perder el sentido de la poesía.

Pero esta poesía en el arte será tanto más fuerte en cuanto no tome nada a la idea verbal, en cuanto la obra

sea "inefable" por el lenguaje que le es propio. En tal calidad, la expresión de un alfarero, de un vidriero, de un herrero, puede ser de una evocación tan penetrante y de una latitud tan misteriosa como aquella de un pintor, de un estatuario o de un músico —todos poetas. ¡Cuánto me hubiera gustado recibir confidencias sobre el oscuro estado lírico de nuestros prodigiosos artistas del fuego, en la plenitud de su alumbramiento! ¡Y las de nuestros músicos! ¡Cómo nos ayudarían a penetrar el sentido profundo de los poemas del verbo! Lo hubiese querido y temido a la vez, ya que nuestros artistas no hubieran podido acceder a esas confidencias sin el concurso de un lenguaje que no es el suyo. Raros son aquellos a quienes tal cosa no hace caer en un nefasto intelectualismo. Testigo de ello, André Lhote. Después de justas frases que acabo de ver firmadas por él:

"El control humano me parece necesario para gustar aquello que la obra de arte puede ofrecer de divino... El misterio puro, *buscado sistemáticamente con exclusión de todo detalle terrestre*, nos orienta hacia regiones prohibidas..." cae en esta singular interpretación extra- pictórica:

"Amo que Picasso se describa a sí mismo con el metro en la mano, midiendo los más vulgares objetos: moldura, vaso o pata de mesa. Sus imágenes reales, superpuestas a las arquitecturas abstractas con que el pintor cubre la tela, son los trampolines que el espíritu busca para saltar a lo desconocido." *(Nouvelle Revue Française,* 1º de febrero de 1926.)

Así, el "control humano" consistiría en el más chato de los prosaísmos; y "lo desconocido" en una abstracción que nos lanzaría fuera del cuadro, fuera de toda plástica.

Tales comentarios son el tipo perfecto del *literaturista* a propósito de arte.

Dos pintores lo han evitado escribiéndome cartas muy sencillas. Sólo buscan distinguir el verdadero lenguaje de la pintura, y ambos concuerdan en reconocer, bajo diversos ángulos, que a partir de una cierta acuidad la emoción que aquél nos transmite escapa a toda explicación racional.

"Poesía y pintura determinan leyes idénticas bajo aspectos diferentes", me escribe A. Chabaud desde Graveson:

"Comenzaré por una verdad de Perogrullo, pero siempre es bueno decir esas verdades y hoy más que nunca: *La condición "sine qua non" de una pintura es la de ser pictórica; la de una poesía, ser poética.* El tema, al cual tantas personas insensibles a las grandes cadencias asignan el primer lugar (y que puede tenerlo desde el punto de vista religioso o social) es secundario *pictóricamente hablando, es decir un simple pretexto.*"

"Si no lo fuese así, un cuadro del Lorenés por ejemplo no interesaría sino a aquellos que —en relativo número— conocen al detalle la mitología homérica o virgiliana relatada por el cuadro, y dejaría fríos a aquellos para quienes tales historias sólo despiertan un vago recuerdo clásico o no despiertan ninguno, cual es el caso de muchos pintores y un poco el mío, lo confieso humildemente. Ahora bien, nada de eso sucede, y el cuadro puede ser *comprendido* por el iletrado sensible a las grandes cadencias, e *incomprendido* por un frío sabio que no ignorara ningún detalle de la historia: tan cierto que el verdadero tema del cuadro es la luz que de él se desprende..."

"Un ejemplo: dos cuadros representan igual tema, pe-

ro uno con bellas y nuevas cadencias que faltan en el otro. Se muestra los cuadros a un conocedor agudo; uno, *el bueno*, cabeza abajo; el otro, mediocre, en el sentido correcto. Si el tema fuese lo principal, el *amateur* iría hacia el cuadro cuyo tema es visible. Pero no ocurre eso, pues a primera vista ha advertido que no hay allí cadencias y que el cuadro carece por tanto de todo interés. En cambio contempla con deleite el cuadro invertido que le ha encantado; gustándolo incluso más, puesto que la cuestión secundaria del tema ha sido abolida. Concluído su éxtasis, depende de él volver el cuadro a su posición natural e interesarse por la historia, pero su *verdadera* opinión está ya formada. Y del mismo modo el hombre sensible a la poesía sabe a qué atenerse desde que ha oído: "La fille de Minos et de Pasiphaë". Siempre puede, si le place, saltar sobre su diccionario y refrescarse la memoria."

"De proseguir este examen, nos llevaría muy lejos, y en pintura a esta escuela de vanguardia, hermana gemela del "cubismo" y denominada "purismo"; escuela que, si las palabras tienen un sentido, preconiza la "pintura pura" (término muy a la moda en la vanguardia pictórica). La "pintura pura" tiene por fines aislar las grandes leyes fundamentales, separarlas de lo accesorio, lo secundario, lo parásito. Es evidente que si el buen cuadro sigue siendo bueno mientras está cabeza abajo (¡y hasta parece mejor!) el cuadro "cubista-purista" (que aún con la cabeza en alto, la tiene igualmente hacia abajo!) es bueno por idénticas razones. Estas escuelas de vanguardia —se las crea o no viables— habrán tenido el gran mérito de plantear los problemas de la pintura en sí."

"Pero, dice usted, la "poesía pura" no existe, o existe

sólo por intermitencias pues tiene necesidad de la impura materia para revelarse, y precisa ser tendida sobre un cañamazo, por delgado que éste sea, lo mismo que la emoción pictórica surge del barro de los colores, y que un cuadro cubista-purista, por más alejado que esté de la representación fotográfica, deja transparentar por aquí y por allá (¡oh traición!) un mango de guitarra, un gollete, un ojo, un número, etc., etc...."

"Es evidente que la emoción resulta impotente para liberar la emoción poética; es Sancho (que después de todo, tiene razón, pues los molinos son molinos!); pero don Quijote, engañándose sublimemente, es el poeta y nosotros estamos con él."

No he querido interrumpir a mi pintoresco corresponsal, ya que es harto sabroso. Se habrá advertido que respondía por anticipado a André Lhote, mostrándonos a la luz verdadera su "control humano" antipoético, ya que un gollete, un ojo, un número, no requieren lo especialmente humano para ser de un prosaísmo brutal. Pero cabe felicitarlo por no habernos explicado qué entendía por sus "cadencias". Nos basta que ese término musical sea perfecto en la expresión recíproca del tiempo y del espacio; y se le comprende tanto más cuanto que no se lo precisa y se lo puede aplicar a todos los valores de la composición.

En la cuestión del "tema", acaso Chabaud haya sido menos feliz y ofrezca blanco a nuestros racionalistas. Pues se impone distinguir entre el tema *plástico*, determinado por una elección de formas —y en esa elección el papel de la razón es importante— y el tema propiamente *cerebral* provisto por una anécdota que puede ser indiferentemente artística o literaria, poética o prosaica, y con la cual la razón toma una iniciativa

abstracta, separada, harto peligrosa para el arte que pretende servir. La idea plástica no es menos un tema que la idea anecdótica; el punto capital es que no sea simplemente injertada en ésta, que pueda manifestarse con entera independencia. Y precisa que de inmediato la libertad de nuestro sentimiento para traducirla sea también completa. Diderot cuenta en alguna parte:

"Conocí a un joven de muy buen gusto que, antes de trazar el menor rasgo en la tela, se arrodillaba y decía: "Dios mío, líbrame del modelo."

Nunca se insistirá bastante sobre el sentido de esta menuda historia.

XI

LAS ARTES Y LA POESÍA (continuación). — LA MÍSTICA DE LA OBRA MAESTRA. EL SENTIMIENTO DE LOS SIMPLES

La segunda carta que recibo de un pintor me llega de Pontivy. Tras la Provenza, práctica ante todo, haciendo hincapié en sus "cadencias", la Bretaña más soñadora. Mi corresponsal —que desea permanecer anónimo— habla en filósofo esteticista; ¡oh, no a la Chenavard, esa gran víctima del "tema", del tema *externo!* Su filosofía, toda ella interior, no es sino el alma de su arte y adhiere a él.

"Sus ideas —me escribe amablemente— así como algunos de los testimonios por usted citados, sus fórmulas y sobre todo el espíritu con que es llevada su encuesta, coinciden maravillosamente con mi propia evolución, comenzada hace más de dos años."(1).

"Soy pintor, más especialmente paisajista, y como profesor he querido enseñar la historia del arte... Desde el punto de vista estético, buscando cómo justificar la distancia enorme —y sin embargo mínima— que separa una obra maestra de una obra honesta, pretendo que todos los razonamientos son impotentes; que se tra-

(1) Se ve bien que esta carta, como la precedente, no estaba destinada a la impresión. Simples notas, redactadas al correr de la pluma, lo que le agrega interés.

ta allí de OTRO ORDEN DE IDEAS, o más bien de sentimientos, de intuiciones de una naturaleza especial a las cuales sólo puede convenir un término, la palabra *mística.* Multitud de aspectos de la obra de arte dependen de la razón, la inteligencia analítica, el estudio especial y la técnica aprendida; pero el *fondo*, la *nada que es todo*, el *gùsto*, el *genio*, la visión, el LADO PERSONAL Y VIVIENTE DE LA TÉCNICA MISMA," (soy yo quien subraya esta observación capital) "en una palabra, todo lo que trasciende el trabajo de buen alumno, todo eso es de orden místico... ¿Cuáles son las relaciones de esta mística con la mística religiosa?"

He ahí un tema difícil y que no podemos abordar todavía. Retengo solamente una indicación muy preciosa y que se reúne con lo que he tratado de explicar en otra parte sobre el carácter profundamente religioso del movimiento romántico.

"En una curiosa y rara historia del *paisaje en Francia* por Georges Lanoe y Tristram Brice, se ve sostenida la siguiente tesis: el gran movimiento religioso del siglo XIX abortó, y es en los paisajistas de 1830, y solamente en ellos (?) que florece el sentimiento religioso."

En verdad que todos somos de la misma opinión, como lo escribe Delteil en *Images de Paris* (noviembre de 1925); todos, es decir aquellos que hemos sobrepasado o evitado la etapa de lo libresco, lo nocional, lo irreal, ese segundo *estado* del cual va a hablarnos nuestro pintor.

"He principiado una especie de *Introducción a la estética aplicada.* Escribí en otro tiempo, al comienzo de ese trabajo, que rechazaba de mi dominio a la literatura e incluso a la poesía; porque —decía yo— la poesía, aún la más poética... no puede contener lo bello

al estado puro, obligada como está de emplear palabras y frases cuya esencia es analítica y por tanto abstracta y por ende prosa; he ahí algo que jamás se repetirá bastante, y el fin profundo (tal, al menos, como lo comprende la mayoría) utilitario, didáctico, moralizador, es que jamás se sabrá si lo que se ama en un poema es el sonido y la imagen sintéticas, o bien los pensamientos que se encuentran explícita y analíticamente evocados, según una convención previa y fija sobre su sentido."

¿Me permitirá mi corresponsal aflojar, ventilar un poco este bello compendio? Lo que en un poema se ama poéticamente, no es en realidad "el sonido y la imagen sintética"; y mucho menos aún la imagen, pues ésta no es indispensable a la poesía como el sonido.

Lo sintético, lo que se distingue de una percepción analítica, nocional, parcelada, abstracta, es el estado poético mismo, entendiendo por él esa experiencia particular, inefable, intraducible, por donde el poeta toma íntimo contacto con las realidades que lo inspiran. Tomado en sí, el sonido no nos uniría a ninguna realidad. ¡Cuántos lectores oyen la música de los versos y no dejan por eso de estar en estado prosaico! Pero de todos modos, esta música es de naturaleza tal que —a la manera de un sortilegio —provoca directamente en el alma profunda de algunos, sino de todos los lectores, esa experiencia de *realización,* de unión a lo real. Y desde ese punto de vista —como desde aquel propiamente técnico de Chabaud, no veo por mi parte diferencia alguna entre la poesía y la pintura. Como las palabras, los colores tienen su magia propia que no debe confundirse con la acción inmediata que producen en toda retina bien constituída. Tal sucede desde mi punto de vista en todas las artes, incluída la música. En una página

de Wagner hay elementos no menos abstractos, en cierta manera, que las nociones fragmentadas e irreales que evocan las palabras. Una estatua, una catedral, un cuadro, una sonata, tienen igualmente dos sentidos: el uno prosaico, accesible a todos (en particular por el "tema" de nuestro pintor provenzal); el otro místico, abierto solamente a los privilegiados —muy numerosos por otra parte— que, por el intermediario mágico de las líneas, los colores, las notas, arriban a la experiencia que hemos dicho. Incluso podría ser —digámoslo en voz muy baja ya que hablamos a un pintor— que la más poderosa de esas incantaciones diversas, la más mística, sea aquella que nos parece más paralizada por las abstracciones que la abruman: es decir, la magia verbal. Quizá hay menos realidad difusa en los colores y en las notas que en las palabras. (2)

He aquí ahora, reunidas en pocas líneas, la docena de aclaraciones que yo rumiaba:

"Presiento que va usted a abordar esta cuestión: los simples y la poesía..."

¡Pues sí! Pero la escamotean por todos lados. Así Jean Dorsenne, en un delicioso artículo sobre la *Poesía Pura en... Tahití* (*Figaro Littéraire,* 19 de diciembre.)

"¿Se encontraría una ley de los tres estados en la evolución... de los pueblos y los INDIVIDUOS, y también en el proceso de la formación de la obra de arte del poema?" (¡Pero naturalmente!).

"*1º estado.* SÍNTESIS BRUTA. Fusión y confusión de las facultades aún no diferenciadas *(stimmung)*; posibilidades en el dominio desinteresado: sentimental, poé-

(2) Es lo que parece decir, después de muchos otros, André Lebey en su estudio: *De la poésie à notre époque.* (*La Connaissance,* mayo de 1920.)

tico, religioso, místico. Los simples, los niños. Los poetas, los artistas: niños grandes."

"2º *estado.* ANÁLISIS, diferenciación de las facultades. Tendencia a conceder predominio a una de ellas. En razón del exceso de búsquedas, por otra parte necesarias y normales (que apuntan a la utilidad inmediata): predominio de la inteligencia analítica. Conocimientos fragmentados, rotulados en bloque; disposición perezosa a satisfacerse con el detalle abstracto; incapacidad, al menos provisoria, de aprehender conjuntos; (de guardar contacto con lo real); de ahí incomprensión del detalle en sí pero, al mismo tiempo, desarrollo (hipertrofia) de la razón razonante: acumulación de materiales. Muchos se quedan en este grado. Sabios a medias, intelectuales de segundo orden. Es la inmensa mayoría en un país de instrucción primaria, y aún secundaria y superior."

Según los últimos censos, Paul Souday tendría de su lado a un cuarto de los licenciados en letras, tres décimos de los agregados y dieciséis profesores de facultad. En cuanto a mí, he tomado a lo largo de una prolongada conversación con Paul Valéry la enérgica resolución de no emplear nunca más ese término de "primarios", y de luchar por su proscripción. Tal término hiere a una entera categoría de muy honestas personas, mucho más humanas y abiertas a la poesía que tantos otros entre los mandarines que los tratan desde lo alto. "Intelectual", que tampoco es muy bueno, valdría sin embargo mucho más. Un nombre propio no convendría aquí; la cabeza de turco a escoger sería demasiado ridícula y lamentable para convertirse en un espantajo nacional. ¡Ah, si Molière estuviese ahí!

"3º *estado.* SÍNTESIS CONSCIENTE: se precisaría una

fórmula más justa. Vuelta, pero no regresión a las posibilidades desinteresadas del niño; ciencia profunda culminando en el saber que no se sabe, e inclinándose ante lo inefable; percepción de los conjuntos; impulsos de naturaleza mística que vivifican, coordinan, cristalizan, unifican los elementos dispersos de la ciencia analítica. Mentalidad... no me atrevo a decir del gran poeta (¡sí, dígalo usted sin vacilar!), del gran artista (en lugar de grande ponga verdadero), en quien el sentido de lo bello no puede ya engañarse ni ir contra la razón y la verdad. Y tal vez (¡pero claro que sí!), mentalidad del místico, que percibe lo Absoluto, aún a Dios mismo."

Hay placer en seguir estas laboriosas realizaciones, en ver imponerse así a la inteligencia solitaria de un pintor filósofo esta distinción entre el espíritu y el alma que, bajo una forma u otra, ocupa hoy todo hombre que piensa, con excepción de quien sabéis. La carta concluye con una breve línea de innumerables perspectivas:

"Numerosos puntos de contacto posible (yo hubiera dicho subterráneos o escaleras) entre el primer estado y el tercero; ninguno entre el tercero y el segundo ni, según parece, entre el primero y el segundo." .

Estos múltiples acercamientos entre el primero y el tercero los ha señalado antes que nosotros el Evangelio: "Si no os volvéis como los niños, no entraréis en el reino de Dios." Como el cielo a los fariseos de la moral o de los ritos, la poesía está cerrada a los racionalistas. Cosa maravillosa: es entre nosotros, los franceses adoradores de la razón razonante, y en la mañana mismo del triunfo de Descartes y Malherbe, que surge y se propaga —¡con qué resplandor!— una escuela de espiritualismo, la escuela francesa de los Bérulle y los Condren, que tiene

por objeto el devolver las almas al "espíritu de infancia." (Cf. el tomo III de mi *Histoire du sentiment religieux.*(3) Todo se vincula, se quiera o no; todos los intelectualismos, todos los fariseísmos son hermanos. Pero, para no hablar aquí más que de poesía, ¿no se advierte en nuestros simbolistas una feliz tendencia a huir de los formalismos agotadores del segundo estado —el *pictorismo* parnasiano, la retórica clasicista de la que no habían sabido desentenderse los románticos —y a reanudar el contacto con la poesía de los simples? (4) Releed uno de los manifiestos simbolistas, el libro de Robert de Souza sobre *La Poésie populaire et le lyrisme sentimental.* Leed igualmente el encantador libro de Mlle. Simone Téry, *L'Ile des Bardes* (Flammarion), sobre el renacimiento poético de la Irlanda contemporánea; Irlanda, donde todo el mundo es poeta, incluso y sobre todo los campesinos. Veréis a todos esos refinados, Yeats, G. Russell, Synge, pasar de Baudelaire, de Verlaine y de Mallarmé, a la escuela del primer estado. Y meditad nuevamente, pues que alcanzan muy lejos, las declaraciones de nuestro gran amigo George Moore a Frédéric Lefèvre (*Nouvelles Littéraires,* 14 de noviembre de 1925.) En el fondo, ¿qué pide Moore sino que se pongan en cuarentena a los siempre-pensantes que

(3) Igual doctrina sostiene el bello libro, tan viviente y verdadero, tan poco ornamental si puedo así decirlo, tan *desbanalizante,* que Gaëtan Vernonville viene de publicar sobre *Sainte Thérèse de l'Enfant-Jesús.* (Ed. Grasset.)

(4) No debe confundirse lo que aquí digo de la poesía de los simples, que puede acordarse con la más refinada y nutrirla con una sublimidad y una exquisitez superiores, y lo que he dicho en el capítulo IV sobre la poesía docta "inaccesible al más humilde".

son también los piensa-en-pequeño, los contramaestres del segundo estado?

Pero una cuarentena menos áspera de la que parece querer nuestro pintor filósofo. Una cuarentena que invite a esos desdichados a retrogradar suavemente hacia la morada de los simples, que jamás debieron abandonar, o bien a elevarse hasta el realismo superior —poético, filosófico y religioso— del tercer estado. Seamos buenos —y escribo la palabra por última vez— con los primarios. Todos nosotros somos primarios, ¡ay!, en algún sentido, y estamos siempre amenazados con volver a ello. Todo poeta tiene en su corazón a un clasicista que dormita, listo siempre a despertarse; todo crítico tiene a un Paul Souday; todo filósofo, un racionalista; todo religioso, un falso devoto. E inversamente, por fortuna . . .

XII

LA POESÍA Y LA CIENCIA.—EL CONCURSO DE LOS FILÓSOFOS .—LAS "ASOCIACIONES INFORMULADAS" Y EL "COMPLEJO PRIMITIVO" SEGÚN LIONEL LANDRY

Mientras el testimonio de los artistas ensanchaba aún más nuestras alas, la resistencia de los científicos estaba lejos de aumentar según yo había esperado. Pensaba que me fijarían al suelo con un peso cada vez más agobiador, pero, muy al contrario, esta misma resistencia da a nuestro impulso toda su fuerza y facilita la partida. Es una resistencia de apoyo.

Uno de los platos preferidos de la crítica durante la segunda mitad del siglo XIX *era la irreductible oposición* de la poesía y de la ciencia, la rubia y la morena de Lucrecio o de Molière. Ningún admirador de una de ellas parecía capaz de reconocer las proezas de la otra. Nos la representaban como dos boxeadoras, y a la verdad la poesía estaba siempre por tierra, *knock-out*. Mis corresponsales me demuestran que hoy en día ya no ocurre tal cosa. Nuestras dos diosas se sostienen por su misma lucha, ya no alcanzan a *tumbarse* ni buscan por otra parte hacerlo: tienen bastante, se agarran, y ya no sabe uno si todavía siguen combatiendo o se dan un abrazo.

De todos modos —tengamos cuidado— continúan siendo rivales; no tienen las mismas formas ni la misma es-

tructura; ¿no terminaría su abrazo en un mutuo ahogo? Había ese temor en mi evasiva a las invitaciones de nuestros experimentalistas; prudencia unida a la confianza. Pero parece ahora que la confianza debe ser total. Nuestros verdaderos científicos reconocen a la poesía su derecho a la vida, y en algunos casos a la victoria, por el hecho mismo de que creen descubrir las causas psico-fisiológicas precisas de las que quieren hacer depender su fuerza y su belleza; precisiones que tienen de particular el no ser jamás limitativas.

Tal es como entienden las cosas aquellos que han querido interesarse en nuestro debate. Más tiende la ciencia auténtica a agotar lo cognoscible, lo *mensurable*, lo *formulable*, menos se jacta de poseer la razón última de tales cosas. Ninguno de mis corresponsales ha encontrado ridícula nuestra orientación razonada hacia el misticismo. Por nuestra parte, lejos estamos de rehusarnos a las disciplinas científicas. En modo alguno coartan éstas el análisis espiritual; ¿dónde termina exactamente el análisis, y dónde principian aquellas? Las distingo sin separarlas en las breves páginas, demasiado breves para mi gusto pero de las más sugestivas, que me ha sometido L. Hartman, delegado de la comisión superior de Coblenza, y en los folletos y artículos de Edouard Monod-Herzen, donde se encuentran, sin confusión pero reconciliadas bajo la mirada benevolente de Platón, la geometría y la poesía.[1]

Sea cual sea el grado técnico de las búsquedas vertiginosas y prodigiosamente nuevas del R. P. Jousse sobre

[1] E. MOND-HERZEN, *Science et Esthétique*, Gauthiers-Villars, 1925. Del mismo, un estudio extremadamente valioso sobre *La Montagne, les artistes et le public*, en *La Montagne*, revista del Club Alpino Francés, enero de 1923; etc., etc....

el *Estilo oral* (*Archives de Philosophie,* Beauchesne, 1925), espiritualidad y disciplina experimental se reúnen o tienden a reunirse en la más estrecha intimidad.

Dos comunicaciones deben detenernos particularmente en el corazón del problema.

Volvamos en primer término a la memoria de Lionel Landry donde las objeciones de detalle no hicieron sino eliminar lo que podía perjudicar, según él, al apoyo de su tesis general que en gran parte simpatiza con la nuestra.

"El arte —escribe— es un fenómeno *colectivo,* el establecimiento de estados de conciencia comunes a un cierto número de *individuos* que se *agrupan* o se *suceden* en torno de una obra."

"Las artes dinámicas se caracterizan porque el elemento *tiempo* interviene en el plan."

"El punto de partida de la actividad artístico-dinámica es el establecimiento de un *consensus* mental en una agrupación donde la distinción entre autor, animador, intérprete, público, no es neta pues cada uno participa un poco en todos esos modos de actividad."

"De ahí tres disociaciones y reasociaciones: 1º) autores, protagonistas, auditores, que se sustituyen los unos a los otros después de haber estado separados en *apariencia,* y se imaginan ser a la vez espectador, actor, creador; 2º) actividad artística separándose de los fines prácticos originarios (magia, teurgia, enseñanza moral, exaltación patriótica, incluso emoción colectiva) para complacerse en sí misma. El medio se erige en fin, donde por otra parte sucumbe, y es preciso recomen-

zar; 3º) los distintos medios incluídos en el complejo primitivo se van disociando a medida que se perfeccionan técnicamente y exigen una mayor especialización de la atención, *sin que esas disociaciones puedan romper las asociaciones informuladas que recuerdan los otros elementos del complejo primitivo.*"

"La sucesión de estados de alma colectivos se resuelve, para cada individuo, en una serie de modificaciones *de la conciencia informulada*, y de tres maneras: 1º) directamente, por agrado o desagrado fisiológico, tipo de procedimiento aplicado sobre todo por la música; 2º) directamente, por sugestión imitativa, sugestión hipnótica entre otras, de un ritmo repetido; 3º) indirectamente, por asociación de ideas o de imágenes. En el complejo mecanismo de esas asociaciones, interviene no solamente la forma de arte interesada, sino también las restantes actividades del complejo primitivo *que se continúan implícitamente.*"

"... ¿Cómo opera el poeta? Evidentemente repitiéndose por una parte el metro, el ritmo, el movimiento melódico, la sonoridad buscada, y ensayando por otra los sentidos, las ideas, las imágenes que sugieren las asociaciones mentales. Los poetas a quienes se ha consultado acerca de ese proceso, no señalan más que la primera parte; pero nada hay de asombroso en eso. La repetición de un ritmo o de una sonoridad es tarea ruidosa, que se impone a la conciencia clara; la búsqueda de la idea es por el contrario un trabajo silencioso que se cumple en la *conciencia informulada* (no digo la *subconciencia*) por medio de esos mecanismos admirables que, en medio segundo, lanzan a los centros del lenguaje el plan de una frase de treinta palabras virtualmente construída en nuestro espíritu antes

que una sola sonoridad haya resonado en nuestra cabeza. Nada de asombroso que ese segundo trabajo escape a la atención hasta el momento en que uno de los esquemas manipulados en la trastienda (o, mejor, el despacho de la Dirección) se enmarcará en la entrega rítmica que se pavonea en la vitrina."

"No creamos pues a los poetas cuando dicen que realizan sus hallazgos martillando anapestos; no importa en quien sea —matemáticos (cf. H. Poincaré), hombres de Estado, estrategos—, los grandes trabajos del espíritu no tienen lugar *en claro*; están frecuentemente enmascarados por un verbalismo automático *sin relación con el trabajo profundo de la conciencia*; aquellos hombres en quienes el trabajo mental tiene lugar en claro, que muestran necesidad de *hablar para pensar*, no representan una "élite" entre los pensadores."

"Así pues volvemos al punto de partida: la acción sobre la actitud mental para establecer un estado de alma colectivo. *Considerada bajo este aspecto, la acción poética* —tal como lo ha hecho ver usted muy justamente— *se aproxima mucho a la acción mística*; y nada tiene eso de asombroso si se considera que una y otra proceden de *ese complejo original donde danza, plegaria, música, poesía, magia, amor y miedo se confundían.*"

Harto lamento haber tenido que talar y cortar camino por entre la magnífica disertación de Lionel Landry, pero tenemos aquí lo esencial. Basta para hacer ver que nos encontramos en el mismo punto al salir de la selva. Es verdad que hemos tomado caminos muy distintos, y que a mi juicio Landry se ha extraviado un tanto por sentirse, desde su entrada en el bosque, demasiado seguro de la ruta. No abomino

de su "conciencia informulada" a pesar de lo que presenta de antinómica, pues sería en suma el nuevo nombre de la intuición; pero no hubiese sido necesario *oponerla* a una conciencia "en claro" y como vacía, por relación a un "trabajo profundo". Si ese *trabajo* es profundo, ¿cómo puede ser verdaderamente consciente? ¿Y cómo no sería la claridad la flor extrema de toda conciencia?

Por querer entrar demasiado pronto en el estado consciente, se pierden todas las ventajas creadoras del "complejo primitivo" y de sus asociaciones inefables. Se corre el peligro de disociar demasiado, y en falso, los elementos de la elaboración poética. No concedo a Landry que el poeta separe la expresión musical de la expresión mental, que el ritmo se imponga a la conciencia clara y la idea a la conciencia informulada, que una "frase de treinta palabras haya sido virtualmente construída en su espíritu antes que una sola sonoridad haya resonado en su cabeza", y que finalmente un poema deba su existencia a distintos servicios, como un producto de industria. Todo eso me parece singularmente artificial. No, no, es André Chénier quien tiene razón:
Tout s'allie et se forme et tout va naître ensemble(2).
Sin lo cual la acción poética y la acción mística no tendrían nada en común, lo que sería contrario a la conclusión misma de este penetrante filósofo.

(2) Todo se alía y se forma y todo nacerá junto. Citado por Robert de Souza en *Où nous en sommes*, p. 83.

XIII

EL APOYO DE LOS CIENTÍFICOS. EN "PSICODINÁMICA", DISTINCIÓN DE UNA FUERZA CON CARÁCTER DE SIMPLE "IMPULSO" (LÓGICA), "INDUCCIÓN", "MORAL", "IRRADIACIÓN" (ESTÉTICA), SEGÚN ALFRED LARTIGUE

Con Alfred Lartigue, ingeniero y electricista, la poesía pura penetra en un vasto sistema explicativo del mundo, una *Psicodinámica general.* Al enviarme el manuscrito de esta verdadera suma todavía inédita, el autor se place en señalarme "la convergencia, la verificación recíproca de nuestras tesis respectivas". La suya fué preparada por "Cartas a la Academia de Ciencias" que presentó Daniel Berthelot[1]. En el capítulo donde trata de los dominios de la Inteligencia y de la Imaginación, cita particularmente estos pasajes de mi disertación:

"Parece de todos modos cierto que, en esta colaboración paradójica (la del alma y el cuerpo), las palabras no actúan solamente en virtud de su belleza propia, pintoresca o musical. *No nos ofrecemos a esas fugitivas vibraciones, por exquisitas que sean sus caricias, para gustar del placer que dan, sino para recibir el flúido misterioso que transmiten*... Yo le llamaría *contagio,* o

(1) *Lettres à l'Académie des Sciences sur l'unification des forces et des phénomènes de la Nature.* Introducción por Daniel Berthelot. (Tiraje preliminar de la Imprenta de Vaugirard, 152, calle de Vaugirard.)

irradiación, es decir creación o transformación mágica, por la cual no alcanzamos las ideas o los sentimientos del poeta, sino el estado de alma que lo ha hecho poeta..."

Y las últimas líneas, sobre la poesía que se reúne con la plegaria, no son olvidadas.

He aquí pues, intrépidamente adoptados por un "científico" puro, los pasajes mismos que más han exasperado a los rezagados del racionalismo. Lartigue, en efecto, estima particularmente "fundado" el encarar sobre todo en la poesía, como lo he hecho yo, "elementos estéticos, es decir elementos actuando sobre nuestros sistemas nerviosos por un dinamismo *irradiante* de efluvio."

"La lógica, la razón, fuerza psíquica cuyo dinamismo es *impulsivo* (en el sentido mecánico); la moral, por elementos de simpatía, otra fuerza psíquica cuyo dinamismo es *inductivo* (en el sentido electrotécnico). Aunque capaces seguramente de aliarse a la poesía, no son elementos psicodinámicos de la "poesía pura". Su dominio propio es extraño al dominio de la estética tomada en sí.

"Por el contrario, la inteligencia y la imaginación son fuerzas de irradiación cuyo dinamismo es expansivo; son luminosas, electrizantes, cualidades psicodinámicas que, con el abate Bremond, debemos atribuir paralelamente a la "poesía pura". Todas las formas de esas cualidades van pues a reunirse y a encontrarse..."(2)

Tales "convergencias" son muy seductoras. Sin embargo, y bien que la poesía esté en la base de toda estética, Alfred Lartigue no ha visto bastante que, según mi parecer o más bien el de la mayoría de los poetas

(2) He apartado de la citación un cierto número de palabras cuya serie no creo posible encadenar sin un ajuste complementario.

—sean creadores o permanezcan en potencia—, la poesía trasciende la estética. Para nosotros engloba la vida entera, es la fuente interior del ser en sus manifestaciones más diversas, y como tal debe estudiársela, así como se distingue el sentimiento de lo bello independientemente del arte y de sus formas.

Puesto que ha separado la lógica y la razón de la inteligencia propiamente dicha, el apoyo que nos proporciona el autor no es menos considerable porque asocie el entendimiento a la imaginación. Mas para comprender bien la cualidad y papel diferentes de *impulsión*, *inducción* o *irradiación* que les atribuye, es preciso conocer las bases de su síntesis. Huelga decir que me limito a exponerla, que no la discuto —pues no es de mi competencia— y que por otra parte la discusión excedería nuestro tema. Pero me ha parecido importante para nuestra tesis dar a conocer las grandes líneas por donde el autor culmina en una metafísica *a posteriori*, tanto más interesante para nosotros por cuanto en su conjunto sería cartesiana y mecanicista.

Como Gabriel Lamé, William James, Oliver Lodge, Abel Rey y Pierre Duhem, Alfred Lartigue estima que la Física puede culminar en una Metafísica, una "teoría definitiva que ascendería como un sol en el horizonte el día en que el hombre pudiera alzarse sobre un bloque de observaciones lo bastante alto para verla". (Louis de Launay.) Por el momento, y a pesar del bello bloque de piedra que agrega al observatorio, reconoce, "la existencia de un dominio psíquico donde son posibles transformaciones esencialmente inaccesibles a los métodos de la ciencia . . . , el santuario donde no está permitido entrar más que siguiendo los laberintos de la introspección, donde la lógica deductiva debe inclinarse

ante las grandes revelaciones de esta "visión directa de la verdad", de esta "experiencia supra-sensible", de esta "luz natural" que actualmente se denomina la *Intuición.*"

Pero agrega:

"Fuera de eso —que no es una fisura— nuestra síntesis, basada en *hechos científicos* y no en concepciones *a priori,* parece dotada de un poder explicativo extendiéndose a la integridad de las fuerzas y los fenómenos de la naturaleza, sin exceptuar los hechos del dominio de la Psicología, habiendo constituído nuestro punto de partida la búsqueda algebraica de un *Teorema de unificación.*"

Lartigue, como Daniel Berthelot, Bovasse y otros, es resueltamente antirrelativista(3). Parte pues de

(3) Entre las páginas que consagra el autor a la relatividad, citamos las siguientes:

"Las seudo-geometrías *no euclidianas,* donde la superficie fundamental no es ya un plano sino un elipsoide en la metageometría de Riemann, un hiperboloide de dos hojas en la de Lobatchewsky, la extensión al Espacio de la noción matemática de un continuo de 4, 5, 6... *n* dimensiones para las escuelas de Cantor, Zermelo y otros, etc...., no son sino juegos de matemática pura.

"Es simple concebir una función de cuatro o cinco variables, y consecuentemente un *continuo* de cuatro o cinco dimensiones. Pero llamar *espacio* a ese continuo, es volcarse gramáticalmente en el barbarismo y cosmológicamente en la utopía. *Sólo un espacio existe en el mundo, el espacio de tres dimensiones.*

"No atreviéndose a llegar al punto de negar esta evidencia, los metageómetras se cuidan de afirmar que exista otro espacio que el espacio euclidiano; solamente dicen *posibles* infinidad de otros espacios; ¿no basta con suponer que nuestros sentidos no pueden percibir, ya sea las dimensiones de un orden superior a tres, sea las curvaturas hipotéticas de los sustitutos de la línea recta y del plano?

"*Esas transposiciones arbitrarias del orden matemático al orden geométrico no tienen ninguna base experimental, ninguna base*

un mundo que ocupa experimentalmente un espacio de tres dimensiones, de donde tres cualidades de FIGURAS:

las *líneas,* figuras de 1 dimensión: *longitud,*

intuitiva. Conducen a imaginar mundos totalmente distintos del nuestro, donde vivirían seres diferentemente construídos que nosotros." (*Psychodynamique générale,* cap. III, p. 77.)

"Los relativistas olvidan demasiado en sus arbitrarias interpretaciones de algunas delicadas experiencias, que los resultados experimentales no son nunca otra cosa que la medición de duraciones *terminadas* o de extensiones *limitadas.* El Tiempo en sí, el Espacio en sí, están muy por encima de sus tentativas, sea cual fuere su ciencia matemática.

"Tál es el parecer de tres de los más eminentes y enciclopédicos sabios franceses: el lamentado Pierre Duhem, Daniel Berthelot y H. Bouasse.

"El rasgo más sobresaliente de la doctrina de la relatividad", escribe Daniel Berthelot (*La Physique et la Métaphysique des théories d'Einstein*), "es la negación de la idea de tiempo tal como se la concibe desde que hay hombres que piensan, para hablar como La Bruyère... ¿De dónde proviene este trastrocamiento de nuestra antigua idea de tiempo? De la experiencia del físico americano Michelson —responden los iniciados. Observador admirable, comparable a los más grandes, émulo de nuestros Fiziau y de nuestros Foucault, Albert Michelson vivió varios meses en París el año pasado (1921). Como no ha escrito nunca nada sobre las teorías prodigiosamente abstractas que se han edificado sobre su famosa experiencia, le pregunté qué pensaba al respecto. Sonrió: "Sólo puedo darle una respuesta, la del Kaiser cuando vió los horrores de la guerra declarada por iniciativa suya: —Yo no he querido eso." (*Ídem,* cap. IV, p. 100.)

"Y H. Bouasse (*Scientia,* enero de 1923): "¿Cómo podéis rechazar simultáneamente los datos instintivos de nuestro cerebro sobre el espacio y el tiempo, y conservarle vuestra confianza cuando se trata de razonar? No se concede su parte a la *evidencia*... Decís que nuestro cerebro es un falso testigo, pero luego conserváis la mitad de su testimonio. *En buen francés, tal cosa es absurda.* Y he aquí formulada la cuestión previa: *Digo que los datos instintivos de nuestro cerebro forman un bloque que no tenéis derecho a dividir.* Si rechazáis una parte, estáis fatalmente obligados a rechazar el todo: lo cual suprime toda posibilidad de conocimiento." (*Ídem,* p. 101.)

las *superficies,* figuras de 2 dimensiones: *longitud, ancho,*

los *volúmenes,* figuras de 3 dimensiones: *longitud, ancho, altura* (o *profundidad*);

de donde tres cualidades de MOVIMIENTOS:

las *translaciones* (o *vibraciones*), movimiento de 1 dimensión, con carácter de *impulsión,*

las *rotaciones* (u *oscilaciones*), movimientos de 2 dimensiones, con carácter de *inducción,*

las *deformaciones elásticas* (*dilataciones, pulsaciones radiales, flexiones* o *torsiones*), movimientos de 3 dimensiones, con carácter de *expansión*;

y consecuentemente tres cualidades en todas las categorías de fenómenos, ya que estos deben ser considerados, con Descartes y Pascal, como combinaciones de figura y de movimiento.

El autor llega así a fundar su *Psicodinámica* sobre el *trimorfismo* y el *tricinetismo universales,* determinados por las múltiples manifestaciones energéticas de la sustancia inmaterial en la cual estaríamos sumergidos, el *Éter sideral* del que se mantiene partidario convencido.

"El Éter adoptaría un estado *sólido,* de estructura célulo-reticular eminentemente vibratoria; un estado *líquido,* de estructura giroscópica eminentemente rotativa; un estado *gaseoso,* de estructura dislocada eminentemente expansiva."(4)

(4) "El Éter es el medio universal de enlace por el cual todas las partes del Universo se unen y constituyen un todo coherente, en lugar de un conjunto caótico de fragmentos aislados e independientes. Es el vehículo de transmisión de las fuerzas de todo género, desde la gravitación hasta la cohesión y la afinidad química; es pues el depósito de reserva de la energía potencial... El Éter no es una creación imaginaria de filósofo especulativo; nos es tan esencial como el aire que respiramos; el estudio de esta

Un *torbellino de éter* está constituído por una combinación cualquiera de esos tres elementos.

Si ciertas en lo físico en general, estas concepciones no lo serían menos en lo físico y psíquico humanos, estrechamente ligados a las resonancias de los nervios *sensitivos* y *motores.*

A eso llega el autor, culminando en la psicofisiología —categoría suprema de las ciencias biológicas—, por todas las series ininterrumpidas de las ciencias geométricas, cinemáticas y físicas, y reencontrando en cada categoría las figuras de tres dimensiones del movimiento espacial.

"En *Estereodinámica,* por ejemplo, el pasaje del estado sólido al líquido o viceversa, tiene lugar por vía de resonancia de *vibración-rotación*; lo mismo sucede en el pasaje de un estado alotrópico a otro. El pasaje del estado líquido al gaseoso, o viceversa, tiene lugar por vía de resonancia de *rotación-expansión.*"

"En *Electrodinámica,* el trimorfismo cualitativo del éter sideral da lugar a las tres cualidades de fenómenos siguientes:

"*Corriente electro-galvánica,* o conmoción vibratoria del éter sólido; *inducción electro-magnética,* o flujo rotativo del éter líquido; *carga electro-estática,* o presión expansiva del éter gaseoso."

"Cada uno de estos fenómenos provoca en una cierta medida la aparición de los dos restantes, y dentro de

sustancia que todo lo penetra es quizá la tarea más cautivante y la de más importancia para el físico... Ni tangible, ni sensible, es sin embargo de una concreta realidad..." SIR OLIVER LODGE, *Discurso de apertura del Congreso pro adelanto de las ciencias.* Birmingham, 1913. (Citado por Alfred Lartigue.)

ciertas condiciones puede entrar en resonancia alternada con aquellos."

"En *Termodinámica,* el trimorfismo cualitativo del éter se traduce por el *calor sensible,* movimiento vibratorio que se propaga por conducción; el *calor latente,* movimiento rotativo que se comunica por conmoción; el *calor irradiante,* movimiento expansivo que se disipa por *emisión.*" Etc., etc....

En *Biodinámica* llegamos a la *fisiología* donde, de un *torbellino vital* de éter, por preponderancia del éter gaseoso nacerían y actuarían diversos órganos, unos y otros creadores de los *sentidos* y, por su mediación, de las *sensaciones.*

Esas sensaciones obedecerían:

las primeras, por el *tacto* y el *oído,* a modos de *vibración,* correspondientes como las corrientes galvánicas de conducción o como el calor sensible, a movimientos longitudinales de *traslación*; a ellas se enlazarían, en el grado psicológico individual, las *emociones,* los *reflejos*; en el grado filosófico, la acción exterior de la *Voluntad,* es decir la *Autoridad* ejercida y sufrida;

las segundas, por el *gusto,* a modos de *rotación* correspondientes, como los flujos de *inducción* magnética o como el calor latente, a movimientos de *conservación*; a ellas se enlazarían, en el grado psicológico individual, los fenómenos de la *Memoria,* de los *Hábitos* y los *Instintos*; en el grado filosófico, la *Simpatía,* base de la *Moral*;

las terceras, por el *crecimiento,* la *generación,* la *vista* (el autor da a los ojos poderes múltiples, más complejos que a los otros órganos sensoriales), a modos de *deformación* elástica, correspondientes, como los efluvios electrostáticos o como el calor irradiante, a movimientos de

distorsión transversal y de *expansión* de volumen; a ellas se enlazarían, en el grado psicológico individual, al mismo tiempo que los *Juicios* y las *Concepciones,* los *Sentimientos* y las *Intuiciones*; en el grado filosófico, junto con la *Educación,* todos los hechos *estéticos,* todos los hechos eminentemente *psíquicos* y *religiosos,* los hechos de *creación.*

Es señalable la manera cómo Alfred Lartigue pasa científicamente de las sensaciones más simples a las más altas abstracciones, sin quebrar el hilo que las une a la unidad primaria del movimiento espacial. Su clasificación de nuestras fuerzas psíquicas en dinamismos particulares, en comunión con las diversas formas de movimientos físicos en un ensanchamiento continuo, sin confusión ni aminoramiento de su naturaleza o su poder, satisface a primera vista tanto la intuición del sentido común como un riguroso intelectualismo.

Me parece de todos modos que su terminología no siempre es muy segura, y que en algunos puntos podrían engañarlo simples analogías. Además no se trata aquí de transcribir las pruebas que busca él aportar, ni de desprender el valor en ellas contenido. Pero la teoría fundamental que he resumido tan sumariamente basta para hacer entrever la verosimilitud del *impulso* rectilineo dado al dinamismo de la lógica, que es de naturaleza totalmente distinta que la *expansión* irradiante, que emana del dinamismo poético —el Éter, que cumpliría para nuestro autor el papel de mi "flúido misterioso", el cual (en una analogía por otra parte engañosa) se emparentaría así a la "materia sutil" de Descartes.

He ahí cómo un místico podría ser un cartesiano que se ignora. ¡Ah! ¡Qué gratitud debo testimoniar a mi sabio corresponsal por una revelación como ésa!

POST-SCRIPTUM

—"¡Pero deje usted esas herramientas!", me decían las buenas gentes. "¡No terminará usted nunca! ... Un hombre de sentimientos no es un zapador ... tiene alas ... Que las despliegue, que remonte el vuelo y así, dominado, desaparecerá todo obstáculo ..."

Los amigos son terribles. Saboreo no poco la malicia de su reprensión llena de simpatía. Pero en verdad proviene de un peligroso error, cual es el creer que el sentimiento no necesita de las herramientas de la lógica corriente, que debe desdeñarlas por conocer su impotencia final, y que por encima de todo no sabría manejarlas ya que lo propio de su naturaleza es bastarse a sí misma.

¡No! Nadie puede prescindir del trabajo manual, y la lógica es tanto más fuerte cuanto que el sentimiento es el conductor. El *inspira* los argumentos, es su alma; y son éstos los que, abandonados a sí mismos, trabajan a torcidas. Como el pájaro, por lo demás, no todo él es alas; también tiene patas y es mediante su aprehensión que se remonta.

Cuando se aborda en especial el lado místico de las cosas, nunca se usarán bastante las armas de la razón. No se suprime por sobrevolarlo el muro que ésta ha levantado, no se lo suprime para aquellos que quedan en tie-

rra, aquellos que sólo se fían de su espíritu. Distingamos previamente los medios racionales de los sentimentales, y empleémoslos luego contra el obstáculo que han levantado; solamente entonces debe el alma remontar vuelo y, sobre el terreno despejado, cantar victoria.

En mi lectura en el Instituto, y en cada uno de los capítulos precedentes a partir del comienzo de mis *Aclaraciones*, he buscado tener siempre presente la profunda diferencia del espíritu y del alma, mostrando luego la necesidad de su acuerdo en contra de las obstrucciones que debemos a una de las facultades demasiado exclusivas del espíritu, la del análisis racional, harto limitado cuando se aplica a algo que comporta tanto de ignoto y de infinito: la obra de arte.

Precisaría ahora abordar la conclusión de mi discurso y probar cómo la poesía puede culminar en la plegaria. Pero me ha parecido que el tema desbordaba del marco de estas *Aclaraciones*; lo he tratado por tanto aparte, en el pequeño volumen de los Cahiers Verts, anunciado al comienzo, y que aparece simultáneamente con éste.

Habré de concluir con algunas líneas que nos servirán como pasaje de lo profano a lo sagrado.

Mientras escribía, me fué mostrada un día la obra póstuma de Monseñor Duchesne: *L'Eglise au VIe Siècle*. Me precipité al capítulo sobre las *iglesias célticas*, emocionado ante el pensamiento, la certidumbre de que encontraría traducido del latín de Beda y por la mano desfalleciente de Duchesne, uno de los más bellos poemas que conozco. Hélo aquí:

"Finalmente Edwin (urgido por convertirse al cris-

tianismo), se decidió a llevar la cuestión ante un gran consejo. Fué allí que uno de los señores anglos pronunció las célebres y profundas palabras donde tan bien se traduce la angustia religiosa, no sólo de los bárbaros del siglo VII, sino de los hombres de todos los tiempos.

—"Rey, en las noches de invierno, cuando en torno a un gran fuego tú y tus compañeros rodeáis la mesa, sucede a veces que un gorrión extraviado entra por una abertura, cruza la mesa y sale por el otro extremo. Un instante está en la luz y el calor, pero antes de entrar, ¿dónde estaba? Y cuando sale a la noche y a la tempestad, ¿qué es de él? Nadie lo sabe. Así es con el hombre. Aparece durante una corta vida, ¿pero de dónde viene, adónde va? Misterio... Si los hombres de Kent pueden enseñarnos alguna cosa a ese respecto, habrá motivo para escucharlos."

...También ellos, los poetas, según espero firmemente, "pueden enseñarnos alguna cosa a ese respecto". A quien se asombre de que me haya demorado en nuestras "aclaraciones", no daré otra respuesta.

UN DEBATE SOBRE LA POESÍA

ADVERTENCIA

La generosa confianza que el señor abate Bremond me ha testimoniado al ofrecerme sumar mi "aclaración" a las suyas en el mismo volumen, no me permite transcribirla tal como apareció en el Mercure de France.

En aquel entonces sólo podía yo rozar la cuestión sin ahondarla, y no pensaba más que en aprovechar recientes lecturas filosóficas para sostener, mediante textos apropiados, al defensor inesperado y maravilloso de la verdadera poesía. Pero ahora que libro al público un estudio menos sumario, debo excusarme aún por su insuficiencia.

Falta a las páginas que siguen: un capítulo sobre La Música y las Artes, complemento del que se refiere a "la poesía y la música"; y también un capítulo sobre El Pensamiento y el Lirismo; lo poco que he tratado de esto requiere muchas otras búsquedas y precisiones.

Faltan asimismo "aclaraciones" sobre El Juego y el Placer, que ciertos sentimentales —no menos absolutos que ciertos racionalistas— quisieran eliminar de las condiciones del arte y la belleza.

Finalmente hubiese querido detenerme sobre el límite fronterizo (para estudiar mejor el modo de franquearlo) que aparece trazado entre el misticismo religioso y el misticismo estético. Los místicos de todas las religiones

han levantado una verdadera muralla china, y hasta creo que el mismo abate Bremond ha incorporado más defensas en el "Cahier vert" donde publica, por separado, sus "aclaraciones" sobre la plegaria y la poesía.

Para mí, convencido de que los misticismos encuentran su fundamento en la necesidad del ser de ir más allá de sí mismo, de transfigurarse tanto como de profundizarse, es imperioso abatir las murallas que los separan; a través de diferentes modos, no hay sino una mística. Aún si se distingue *—como lo impone la ortodoxia de toda religión— la mística "sobrenatural" de una mística "natural", no es posible* separarlas *humanamente más que el cuerpo y el alma, o que lo profano y lo sagrado en la sustancia poética de la plegaria, en los elementos de los himnos y los salmos.*

Ahora bien, la "purificación" última hacia la cual parece conducirnos Henri Bremond, terminaría por destruir la vida natural que, sin embargo, absorbe a través de nuestros sentidos el más ortodoxo de los misticismos religiosos. La catarsis *no es aceptable para un artista, para un poeta (y desde ellos, por consiguiente, para todos) si no contribuye a mantener y exaltar, en vez de arruinar el amor por la vida, el amor-pasión sin el cual no habría arte ni ciencia. Hubiera sido necesario que mostrara ampliamente en ese amor la posibilidad para todas las místicas de fundirse en la predominancia* estética *de la Poesía —fusión y predominancia capaces ellas solas de salvar a la humanidad de los puntos muertos a los que, aisladamente, la conducen cada una de sus místicas.*

Me excuso por haber tenido que limitarme a simples indicaciones, sobre todo en ese sentido.

R. S.

UN DEBATE SOBRE LA POESÍA

Que disions-nous
Avec des mots si doux,
Que même ainsi, sans suite ils nous eni-
[*vrent?* (1)

FRANCIS VIELÉ-GRIFFIN.

La voz tiene sus leyes y el alma sus exigencias que no son las de la lógica y la escritura.

Paul Claudel.

Una vez más en Francia, la idea de poesía ha provocado una atención que no alcanza a mantener la poesía misma.

Una vez más también —para aquellos que no pueden o no quieren comprender—, esta atención en torno a la idea ha espesado las nubes.

No hay pues que jactarse de colaborar en una iluminación eficaz, desde el momento que no se trata de esas "claridades" enceguecedoras con las cuales se encuentra habitualmente satisfacción.

Pero si el *aislar* la idea de la cosa misma es nefasto a toda realidad, ¿debe uno impedirse el *unir* la idea al

(1) ¿Qué decíamos
Con palabras tan dulces
Que aún así, sin más, nos embriagan?

hecho, la teoría a la acción, el principio a la obra, cuando el hecho de la acción que es el poema arrastra a pesar suyo al examen de sus múltiples orígenes?

Para un escritor, esa tendencia es evidentemente un vicio abominable. ¡Qué injuria, para la indiferencia cerebral de nuestros hombres prácticos, no separar el pensamiento de la experiencia, o la experiencia del pensamiento para el silogismo de una crítica que todo quiere extraerlo del juego de palabras! Si por lo menos se pudiera esperar que, para algunos, una experiencia fuera necesariamente una prueba, bien que a pesar de todo la experiencia más probante no sea jamás un fin... Esta preocupación por la finalidad, en una rápida medida de tiempo tan poco biológico como posible, traba a la mayoría de los razonadores artísticos y literarios. No los satisface ningún rigor que no llegue hasta el límite.

Sería pues vano esperar que su intervención en un debate como el presente trajera un esclarecimiento cualquiera. Solamente es agradable —tanto como obligatorio— el buscar la propia satisfacción con entera sinceridad, y obedecer a su inclinación en una humildad perfecta.

I

LA POESÍA, LA POÉTICA, EL POEMA

La cúpula académica es eminentemente favorable a los ecos del espíritu, mas no puede ser un buen resonador, al menos para la poesía, si no mediante los poetas. Para servirse de ella sin que padezca la poesía, se necesita mucha fineza y un gran valor. Son las cualidades complementarias que el abate Bremond ha mostrado de manera superior a lo largo de su entera existencia literaria y religiosa, y que nunca ha afirmado mejor que mediante su disertación pública en el Instituto sobre *La Poesía pura.*

Jamás había sido enfrentado el problema con mayor ardor y audacia. Jamás se lo había enlazado más estrechamente, como corresponde, a las raíces mismas del ser y de las cosas. Pues nunca se lo habrá encarado lo bastante y bajo el ángulo más abierto, aún cuando sólo se trate de comprender la poesía en su expresión verbal. ¡Qué problema! No existe otro más grave ni lo hay más vasto, así como no se sabe de otro más difícil.

La primera dificultad surge del punto por donde debe tomárselo, del orden de sus factores. ¿Es la "poesía" dependiente de la "poética", o poética y poesía lo son del "poema"? Si preexiste a la obra y a sus leyes, entonces existe ante todo en nosotros mismos. ¿Pero encuen-

tra su materia en nuestro solo ser? Ese ser a quién, por su nacimiento mismo, le es impuesta la materia del mundo, y antes el orden que la engendra que la materia misma, sean cuales fueren los principios respectivos de creación y evolución por los cuales se lo interprete...

Y sin embargo es el mundo, es el poema, sus relaciones y correspondencias, quienes nos revelan a nosotros mismos a la vez que las leyes simultáneamente claras y misteriosas (y por consiguiente la poética) que lo rigen.

Por ende, si se debe tomar conciencia del más grande poema —el universo— para conocer al más pequeño, ¿cómo conseguirlo sin considerar ante todo su poética, y haber justificado en primer lugar esta cualidad de poema —razón de ser superior del mundo?

El mundo es en efecto la obra de un Ritmo, cuyo impulso primero y carácter global nos escapan; es ordenación idéntica y cambiante, expresión y percepción, capaz de determinar en nosotros, por nosotros y fuera de nosotros, el fenómeno de la belleza y la exaltación (o lirismo) sin el cual no podríamos gozarlo.

El verdadero crimen de nuestro tiempo, el verdadero pecado con el cual el hombre empaña más y más la fuente de vida original desde que ha identificado la civilización al progreso mecánico y físico, está en su desconocimiento de la poética creadora, el fin de la naturaleza que con toda evidencia —como surge en sus orgías de sonidos y colores— es el de *sobrepasar la utilidad.*

Las visiones del "Edén", de la "Edad de Oro" para el pasado, del "Paraíso" para lo venidero, no fueron

símbolos erróneos. Expresan que el hombre supo ver durante mucho tiempo el mundo bajo el aspecto magnífico del poema terrestre, que le proveía todos los elementos de sus transfiguraciones. La necesidad y el sufrimiento, bases del trabajo junto con el placer de la acción por sí misma, podían ocultarle a veces su esplendor; pero con su trabajo mismo contribuía él al espectáculo en el sentido de la poética natural. Entre el ritmo que lo crea y lo recrea a cada segundo, y las formas del universo, las vibraciones de la onda vital constituían un encadenamiento continuo, sin desacuerdos, sin ruptura. No fundaba el hombre su poder a expensas de lo sensible y lo concreto; no sacrificaba el encantamiento del poema. Y con todo, la ciencia no es causa de esas destrucciones, ni su separación muchas veces obligatoria del arte; es por el utilitarismo económico que el hombre ha mancillado el poema, al servicio de un interés para el cual no existe forma alguna, y que mata la vida al matar la belleza.

La máquina, fabricante infatigable de nuevas necesidades, es deificada hasta por los artistas, que se ciegan frente a la mortal fealdad de sus amontonamientos; de su automatismo de esclavo se extrae la mecanización de las disciplinas administrativas. El ritmo viviente es destruído en todas partes. Del vegetal al animal, incorporando a la conquista una necesidad cada vez más grosera, la abstracción satánica prosigue sus hecatombes. Las mil formas de la especie son aplastadas, laminadas. El estereotipo reemplaza al tipo. La falsa diosa Cantidad reina sobre una inmensa obra de muerte, y terminaría ahogándose a sí misma si la divina Cualidad no mantuviera heroicamente en todos los órdenes los poderes milagrosos de una poética.

Nos creemos muy fuertes por rechazarla como una ilusión y una fábula. Y sin embargo sólo por ella vivimos. A pesar de las sumersiones del interés mercantil, las artes y aún las ciencias, convirtiendo sus cimas en islotes, sólo viven por ella, en una tensión constante hacia un equilibrio, una armonía, una belleza *que se trasciende.*

El deseo, fundamento de la vida, es inseparable de la belleza incluso en el estadio de la simple función, porque la belleza —aún aparentando ignorarse y negarse— es inseparable de la felicidad, nuestra esperanza al infinito.

Enlazada al sentido estético, esta aspiración nos salva. Pese a toda necesidad, pese a todo interés, no existe ningún ser, aún entre los primitivos o los menos delicados, que cediendo a su naturaleza, al lugar y al instante, permanezca insensible a ciertas fases del "poema": alboradas o crepúsculos, noches estrelladas, quejas o melopeas del viento o de las guas, olores atractivos, carnes delicadas, estaciones o cosechas, mares o montañas, animales o plantas. Pero tan sólo están penetrados de "poesía" aquellos que renuevan sin cesar, que recrean en ellos *por el sentimiento* las cosas y su expresión.

A la poética general y como impersonal del universo se agregan las poéticas de los hombres, religiosas, sociales y políticas: disposiciones de la raza, la época, el grupo. Nos demos o no cuenta, cada uno de nosotros está sometido a una de esas disposiciones colectivas, por las cuales interpreta, adapta o falsea el gran poema universal. Algunas acrecientan en nosotros la exaltación lírica y nos ayudan a sentirla mejor; la mayoría nos aleja de esos esplendores, nos cierra a esos encantamientos.

Es que no son *puras*, no están SEPARADAS DEL INTERÉS que, suscitando la lucha sin otra necesidad que la de utilizar, propaga las destrucciones. El carácter primordial del mundo, lo que hace el poema, es su gratuidad. Su razón de ser es la de no tenerla. Las poéticas religiosas o sociales de los hombres impiden al hombre comprenderlo o, más bien, aceptarlo .No sólo se entrechocan, se hieren y aniquilan al correr hacia una meta que se alza como un muro siempre igual que todo lo oculta, hacia el punto fijo de un fin, sino que al querer incorporar a su juego la entera poética del mundo y su misterio, su infinito sin meta, pierden con el sentido del desinterés el secreto de su valor que es más que servirnos, pues es extasiarnos. La explicación soberana del mundo exalta así ante todo la estética. Tiene por objeto el contemplarse, el intensificar e indeterminar nuestra vida por la suya en su propia contemplación. La vida es por ende inseparable del misterio universal. Las poéticas de los hombres se enlazan por lo que contienen de sentimiento, dependiendo así felizmente de la estética; pero por sus lados prácticos finalistas nos condenan al suplicio, clavan en el hombre a un Dios sobre la cruz.

La historia es la cadena de estas poéticas colectivas, que favorecen más o menos mal la corriente salvadora de la poesía y, en la exaltación, la aspiración a la belleza. Casi siempre tienden indirectamente a ella; su sostén estético es de una insigne debilidad —cuando no falta del todo— y nos deja en el patíbulo a solas con nosotros mismos.

El individuo interviene entonces con su poética particular. De hipótesis en hipótesis, de experiencia en ex-

periencia, sobrepasando si le es posible los límites de sus medios naturales, el científico persigue la felicidad y la belleza en la búsqueda de la verdad; el artista lo hace de sueño en sueño, a través del juego de sus sentidos, en la representación y la interpretación de la vida. Ambos tienden a lo más profundo de lo real mediante la creación y la invención, sin que el científico tenga derecho a condenar la realidad del artista partiendo de la suya propia y porque ésta se halla apartada de las apariencias. Las apariencias, debidas a la limitación de nuestros sentidos, no pueden ser denunciadas por eso como ilusorias y engañosas, por cuanto están ligadas a la realidad misma del hombre, a las condiciones vitales de sus relaciones con la naturaleza. Por el contrario, nos engañaría la verdad científica si imagináramos posible vivir sin tener en cuenta las apariencias del tiempo y del espacio creadas por nuestras harto débiles aptitudes de tocar, gustar, ver, oír y oler. Desde que el universo existe a la vez sin nosotros, por nosotros y en nosotros, el científico apunta a descubrirlo con toda independencia de nuestras condiciones humanas y más allá de sus límites; mientras que el artista busca absorberlo en sí dentro de esos límites mismos, extendidos en verdad a la medida indefinida del mundo, y aún más allá, por el sentimiento. En los dos casos, la obra no tiene nada que no sea poema, es decir expresión de belleza nacida de un ordenamiento y una exaltación, suscitadora a su vez de una poética nueva, más o menos unida a las restantes.

Así se cierra y se abre, perpetuado, el ciclo del gran poema universal al pequeño poema individual, la órbita continua de poética a poética del que un flúido inaprehensible, la misteriosa poesía, es la corriente animadora.

Se tiene la costumbre de reducir a una pequeña bola esa inmensa esfera que gira balanceada sobre sus dos polos de la ciencia y del arte, igualmente estéticos. Pero es verdad que la pequeña bola toma el valor de una perla, es el *poema* propiamente dicho, amasado entre los dedos del creador propiamente dicho, el *poeta.*

Y no lo es sin razón, pues el poeta es el creador del Verbo, del elemento que concentra y dispensa por excelencia los poderes de los demás. Todos, científicos y artistas, tienen necesidad de su concurso en alguna medida; posee la facultad superior de reemplazarlos a todos o, lo que viene a ser igual, de dar la ilusión de hacerlo. En el verbo vuelve a encontrar el poeta a través del ritmo la potencia original, fecundadora del mundo, y mediante la voz lo dota de una seducción suprema, el Canto.

Pero la palabra no es sólo un elemento de exaltación y de creación, es un instrumento de precisión y abstracción, al mismo tiempo que un medio cotidiano de intercambio, de simple utilidad. Entonces ya no es más la vida misma, no posee la fuerza capital, frecuentemente es sólo la pobre, mala, seca e incapaz sirvienta. ¡Ay! Se cree indispensable, abusa de su papel, su tiranía se insinúa o se impone a toda hora, paraliza nuestros impulsos y es la ceniza sobre la llama. De acuerdo a las épocas y las generaciones, el poeta mismo se convierte en su víctima. Las poéticas se acartonan, los poemas se vacían, la poesía se desvanece. Estamos ahora en una de esas épocas.

II

LA CONTRA-POÉTICA: REALISMO, RACIONALISMO

Entre todos los males que hoy en día obliteran el sentido poético, los que proceden de los poetas (unos inconscientes, y otros doctrinarios) no son los menores. La naturaleza de la poesía, como la materia del poema, han sido singularmente disminuidas por ellos, entremezcladas y corrompidas. Conviene pues remontarse a las fuentes, volver a descubrirlas claras y frescas para la sed del peregrino a quien sus mismos guías han hecho perder la ruta del oasis.

Es lo que tan bien ha comprendido H. Bremond al aprovechar la oportunidad de una sesión del Instituto.

Es verdad que existen otras causas muy graves para la desolación que nos conmueve; causas determinadas por la abstracción de esas falsas poéticas colectivas, especialmente políticas, económicas y sociales cuya presión es incapaz de romper el poeta, y que quieren forzarnos a la dicha en medio de la fealdad, sin que la belleza se encuentre en primer plano de su ideal y de acuerdo con todas las experiencias y magnificencias de la naturaleza.

La tormenta en medio de la cual nos movemos empeora singularmente esas causas; sofocados por un polvo ardiente, girando sobre nosotros mismos, ciegos, busca-

mos en vano la buena pista. ¿Quién pensaría en cantar bajo esos torbellinos y con la boca llena de arena?

Habría muchas cosas que decir sobre eso, si a todas no las dominara la pérdida fundamental del sentido poético *en nosotros*, sentido que en nuestra historia jamás había aparecido más desarrollado que en épocas de tempestad, de convulsiones, *y mientras los poetas callaban*. No se callaban antes de 1789, y sin embargo la poesía estaba agotada. Durante la Revolución y el Imperio, inundó por el contrario todas las almas, bien que sólo raramente pudiera captarla un poeta. Lo que en verdad importa mucho más que el poema, es la poesía que permanece en potencia durante los tiempos de silencio fecundo. Pero en nuestros días, por el contrario, se hiela, se enloda y se evapora a través de una muchedumbre de poetas.

Tomemos, entre centenares, un sólo hecho: *L'Anthologie de la poésie lyrique française de la fin du XVe siècle à la fin du XIXe siècle*, publicada en Leipzig por Georges Duhamel en la *Bibliotheca mundi* de Insel-Verlag (1). Obsérvese el epíteto "lírico"; sin embargo, y a toda conciencia, el antologista llenará casi la mitad de su volumen con simples versificadores, después de justificar su elección en un prefacio. Pretende que la poesía lírica no se reconoce por rasgos precisos; por consiguiente es preciso buscarla detrás de sus "disfraces más imprevistos". La aridez poética que ha distinguido al si-

(1) Como no queremos hablar más que del espíritu de la antología, no insistimos sobre su plan. ¿Pero qué decir de una obra aparecida en 1923 y cuyos autores más recientes —a excepción de Banville— han muerto aproximadamente en 1870?

glo XVIII no habría sido sino apariencia —de donde se sigue la figuración en el volumen de un Bernis, un Ducis o un Colardeau al lado de un Chénier, un Lamartine y un Hugo. Lo que hubiera podido admitirse en una "Antología *histórica* de *poetas* franceses", no es admisible de ningún modo en una recopilación de *poesía*, y *lírica*. Duhamel no quiere inclinarse ante la evidencia de una desaparición en Francia de la verdadera poesía durante casi un siglo, pues estima con razón que el lirismo, antes de ser un resultado, es una facultad natural, más o menos inseparable del hombre en todos los tiempos. Indudablemente; pero esa facultad no era ya libre de aplicarse a la composición poética, cuyos medios habían sido enrarecidos al extremo; tan sólo la gran prosa le permitía manifestarse. Grandes prosistas y oradores del siglo XVIII mantuvieron las múltiples magnificencias desplegadas en el fuego entusiasta de un Bossuet y en la llama armoniosa de un Fénelon. El *Télémaque* se convirtió en el modelo perfecto del canto lírico narrativo; Chateaubriand no tuvo sino que retomarlo con brillo. De ahí en adelante los materiales de un nuevo arte poético estaban al alcance; el lirismo iba a hallarse por fin en su propia casa.

Algunas páginas de prosa o de verso de Georges Duhamel bastan para explicar, junto con su desconocimiento de tales distinciones, la pobreza de su florilegio. Preocupado por despojarse de toda retórica, de aproximarse lo más posible a la realidad en toda su desnudez, y de experimentar una sensibilidad apartada de la menor imaginación, ha perdido las anchas alas del lirismo junto con el gusto de las alturas, y en su antología sólo señala instintiva y voluntariamente —aparte las piezas

célebres imposibles de evitar— las obras insignificantes[2].

Se ven así las consecuencias de este oscurecimiento del sentido poético: llegamos no solamente a perder nuestra propia facultad lírica, sino que no sabemos ya reconocer dónde están los tesoros con que aquél colmara nuestro pasado.

Nunca ha sido tan dolorosa la posición de la poesía. Por culpa de sus guardianes —los mismos poetas—, ocupa un calabozo amurallado, sin aberturas, entre el foso del realismo boquiabierto a sus pies y el techo del racionalismo donde se golpea la cabeza. Admiremos a Henri Bremond que se esfuerza por arrancarla de alli.

Pero antes de darnos bien cuenta de cómo trata de hacerlo, conviene escoger todavía un ejemplo, y de lo más opuesto. Se lo encuentra en *La Musique interieure* (Grasset, edición de 1925), de Charles Maurras. Hubiéramos podido detenernos ante dos obras precedentes, *L'Allée des Philosophes* (Crès, edición de 1924) y *Barbarie y Poésie* (Nouvelle librairie nationale, 1925), donde se pueden extraer a manos llenas las pruebas de atentados contra la poesía, cometidos esta vez en nombre de un intelectualismo absoluto[3]. Pero esas pruebas, si así puede decirse, están forzadas por el ejercicio de una crítica voluntariamente implacable a fin de servir mejor una pedagogía estrecha. Por el contrario, en *La Musiquè interieure* surgen de la naturaleza misma del

(2) Huelga decir —pero quiero señalarlo expresamente— que esta constatación no implica en modo alguno un ingrato desconocimiento del novelista y del observador tan generosamente humano.

(3) *Barbarie y Poésie* lleva como subtítulo: "hacía un arte intelectual".

autor, de su obra mejor acordada con sus íntimas aspiraciones.

Es sabido que este volumen se compone, por partes casi iguales, de una colección de poemas y de un enorme prefacio explayado sin medida para explicar y excusar su publicación, que hubiera podido ser considerada como fútil en un hombre consagrado al bien público. A través de deliciosos recuerdos de infancia y de páginas que se cuentan entre las más bellas que se hayan escrito sobre la amistad, Charles Maurras reivindica el derecho superior de seguir siendo el poeta que jamás había dejado de ser. ¿Cómo le hubiese sido posible escapar desde sus años juveniles a la influencia mediterránea que lo envolvía? Entre el acunar de las olas, los cánticos y canciones envueltas en los perfumes de la tierra provenzal, su alma entera se despertaba a la "música" de la poesía. Más tarde, ese despertar hubo de expandirse en dos o tres mil versos que su juventud no osaba extraer de la gaveta. Más tarde aún, ya jefe político, cuando había concluído su jornada de periodista y retornaba nocturna y solitariamente de la Action Française a su alojamiento, escandía su andar a la medida de las estrofas que liberaban su espíritu.

Aquellos que han profundizado un tanto la génesis del lirismo, reconocerán la excelencia de esta formación poética y su desenvolvimiento. Debe su ardiente origen a la emoción de la vida total, a la propulsión sentimental entera que no separa ninguno de los elementos físicos y espirituales de nuestro ser. Después, en lo más intenso de una empresa y una voluntad doctrinales, de cerebralidad intransigente, ocurre aún que una sutil liberación del instinto fisiológico en el misterio psíquico de la noche recrea el poder del poeta.

Charles Maurras no tiene bastantes términos entusiastas, felizmente confusos, para pintar lo inexplicable del estado lírico en que se encuentra entonces sumergido. Una "efusión de embriaguez", una *fe oscura,* una "posesión", una "obsesión", una "puerta que se abre *bajo un dedo misterioso*", una "masa poderosa de sonoridades *que viene de mucho más allá que su ser*", "un nadar en un agua diáfana", el "sueño de un vuelo sobre las ondas del aire", y finalmente "no sé qué mandato emanando *de las salvajes profudidades naturales* donde los antiguos situaban la génesis de un sueño" (4). ¿Qué romántico, queriendo describir su exaltación, hubiera acumulado más imágenes con tanta imprecisa justeza?

Parecía que Maurras sólo tenía que dejarse "llevar, flotar sobre las aguas cristalinas" de la poesía, y que jamás habría desconocido la hermosa, la libre ola del inspirado. Pero para tener esa confianza hubiera sido preciso dejar a un lado el demonio de la contradicción que ya lo agitaba en el seno de su nodriza. Siendo un niño, se rehusa a cantar con sus camaradas el canto que sin embargo lo embriaga (5). Joven, un ideal abstracto lo constriñe a hacerse fuerte contra sus tendencias simbolistas, y destruye sus versos; los que se salvaron prue-

(4) A no mediar indicación contraria, soy siempre yo quien subraya ciertos pasajes de las citas.

(5) "—¡Vamos! ¿Y tú, no cantas? —No. —¿Por qué? —No quiero... —*¿No quieres cantar*: "Yo soy cristiano"? —*No, no quiero, no quiero*... —¡Pues bien, no por eso te guardamos rencor..." (*La Música Interior,* prefacio, p. 11.)

"El lenguaje hablado me había gustado en razón de todos sus *porque*..., y de todos sus *ya que*... ; ¡cuán parlachín me volvía! El canto, por el contrario, *el humilde canto natural,* ése que no brota más que para dejar nacer *su inexplicable mezcla* de embriaguez fugaz y de equilibrio satisfecho, ese canto, *acaso por el misterio de su dulzura,* me tornaba hosco y mudo." (Íd., p. 10.)

ban que siguen siendo los mejores. Hombre maduro, arriba a un arte poético donde todas las bases linguísticas o físicas son falsas, y a la defensa de un didactismo cuya única excusa para ser metrificado está en razones mnemotécnicas. Así la excelencia inicial de sus impulsos sentimentales, y el deslumbrante análisis de sus estados líricos, tuvieron por conclusión versos como los que siguen:

De l'animal et de l'humain,
Une secrète véhémence
Bientôt réchauffe notre main.
De l'artisan la grâce innée
D'une industrie est raffinée
Qui le polit d'âme et de corps.
Ses idéales créatures
Dans leur reflet le transfigurent
Pour l'emporter dans leur essor (6).

El ejemplo de esta estrofa bastaría para mostrarnos a qué negaciones nos compromete el culto sacrílego de la Diosa Razón —exclusiva y desnuda— en el santuario de la poesía, en momentos en que el mismo espíritu crítico hace uso de los términos más encendidos para engañarnos acerca de esa nada.

Detengámonos sin embargo un momento. Vale la pena. Si existe un dominio que debió ser sustraído hace mucho al eterno maniqueísmo cuyo metrónomo —negro,

(6) Del animal y del humano / una secreta vehemencia / pronto entibia nuestra mano. / La gracia innata del artesano / se refina en una destreza / que lo afina en alma y cuerpo. / Sus criaturas ideales / lo transfiguran en su reflejo / para transportarlo en su vuelo.

blanco, negro, blanco . . .— escinde arbitrariamente todas nuestras operaciones intelectuales y morales, ese dominio es ciertamente el de las artes y la poesía. A medida que el análisis de los fenómenos revelaba su indivisible complejidad y el error de querer explicarla por el combate de dos extremos, los poetas hubiesen podido reconocer especialmente que no les convenía alojarse en un sótano o en un tejado. Pero conjuntamente con el mal y el bien, el día y la noche, el frío y el calor, etc. . . . , la dualidad perpetua de Ormuz y de Arimán continúa reinando en ellos a través del *realismo* y el *racionalismo*, quedando bien entendido que el uno y el otro son alternativamente Arimán y Ormuz.

Es cierto que ninguna literatura ha estado sometida como la francesa, desde sus orígenes —y al mismo tiempo o sucesivamente— a esas alternancias de oposiciones absolutas y *cerradas*, tanto que no podríamos rehusar a las nuevas puestas en marcha del metrónomo una perfecta conformidad con la más lejana tradición. Los románticos habían revuelto un poco el tic-tac del insoportable mecanismo, pero es sabido que lo hicieron para que se detuviese del lado realista. Para la poesía, eso equivalía a hacerla caer en un contrario casi tan nefasto como el racionalismo —justamente desterrado por ellos en las horas efervescentes de su juventud.

No existe poema verdadero, grande y puro, que no esté amasado en *realidad*. Pero el "realismo" nos da un pan incompleto, de harina grosera, sin levadura ni sal, y mal cocido. Y cuando, con nuestro ideal y todos los ingredientes imaginables del *sueño*, hacemos del pan una torta, el "racionalismo" nos priva tan pronto de leche como de manteca o azúcar, y nos deja la pasta tan seca que la torta no puede comerse.

"Sueño y realidad", no. Nada de humano, nada de sustancial existe mediante el "sueño" —o el pensamiento— de una parte, y la "realidad" de la otra. *Lo real no divide nada. La poesía tiene por objeto supremo el abrazarlo y expresarlo enteramente, amasándolo y afinándolo de tal manera que los imponderables que todo lo penetran conserven su fuerza misteriosa.*

Lo que en un grado superior es cierto del poema, lo es de todas las artes, aún las plásticas. El cuadro, como la estatua, sirven tanto más a la realidad cuanto la prolongan más allá de sus aspectos comunes, la desvían, descubren su poética oculta, la personalizan, la renuevan. Los testimonios de artistas y poetas no han cesado de convergir sobre ese punto. Pero apenas las obras de algunos genios solitarios conseguían alcanzar ese *totalismo* vital, se reiniciaba la división, más que nunca desastrosa y letal para las artes.

El simbolismo-impresionista (7) fué el primer movimiento, no sólo en Francia sino en Europa, desde los orígenes de las literaturas occidentales, que tuviera conciencia de eso en forma a la vez vaga y profunda. Operó la fusión comenzando por una soldadura autógena de dos poéticas: la de Verlaine y la de Mallarmé. Pero muchos de sus protagonistas no alcanzaron a darse cuenta. Seguían siendo más o menos parnasianos sin saberlo, o se convertían en simples lamartinianos baudelerizados, cuando no se limitaban a estrictas imitaciones mallarmeanas o bien verlenianas, dejando siempre separados

(7) El estrecho contacto de este epíteto es necesario; resulta significativo del carácter propio del simbolismo literario francés, a fin de que no haya confusión con otras estéticas o con los sistemas exclusivamente ideales de los filósofos y de las religiones. Muestra además la correlación evidente que unió las distintas artes de la época.

un sentido demasiado realista y un sentido demasiado ideísta de lo real, a pesar de cierto impresionismo que los emparentaba con sus sugestiones misteriosas. La crítica no se dió mayor cuenta de que partiendo de la fusión de ambas poéticas, los verdaderos simbolistas triunfaron al fin —en un arte donde ante todo se manifestaba el afloramiento interior— de la funesta división que desde hacía siglos descuartizaba la poesía entre sus dos contrarios. Luego, y aunque aprovechando de sus conquistas, las generaciones siguientes las malgastaron pronto; volvían a caer en el maniqueísmo universal que la literatura —¡derecha, izquierda, derecha, izquierda...!— representa fielmente.

¿Pero cómo hubiera podido ser de otro modo? La escuela persiste en no salirse de las dos huellas paralelas en que nos hace entrar desde nuestras primeras vueltas de rueda. Ni una sola de nuestras concepciones deja de tener el punto de partida fijado sobre lo doble de las unidades oponentes. Instala en nosotros ese combate de los "dos hombres" que Racine ve siempre entablado, y que transportamos al exterior bajo todas las formas. ¿No serían la guerra y la paz (tan paz y guerra, sin embargo, la una como la otra) su fatal consecuencia entre los grupos, partidos, naciones, razas, etc., como entre los individuos? La escuela afirmará que sólo puede registrar las alternativas obligatorias de los hechos religiosos, sociales, políticos o económicos, y que ellos mismos son resultado de nuestras oposiciones filosóficas y morales. Por ende, esas cualidades representarían fatalmente nuestra constitución fisiológica, desde los dos lóbulos cerebrales hasta los dos pies, pasando por todos los restantes órganos binarios cuyo funcionamiento se adecuaría al bilateralismo de todos los ritmos físicos, de todos los

movimientos vibratorios que se responden oponiéndose en la ondulación de la naturaleza y de los mundos.

¡Ah! ¡Rutina capciosa de esta concepción! ¡Error madre de todas las catástrofes! Por él, el hombre se destruye destruyendo, así como por la división de los engranajes contra-aplicados del maquinismo, destruye la vida que lo rodea y sus propias obras. Lo binario de la naturaleza *no se opone*; se completa, se encadena o, más bien, se compenetra para culminar por la polirritmia en la unidad sintética vital. Ni siquiera posee realidad exacta, ni siquiera es un momento, un pasaje, sino sólo una apariencia, la vana rotura, para la vista, de un bastón en el agua. Tras cada forma bilateral se oculta la unidad determinante, haz de innumerables componentes donde las dualidades son siempre parejas. Los signos aislantes de los lenguajes verbales y matemáticos no son más que facilidades de análisis; por "positivo" o "negativo" se representa una diferencia de modo y no de naturaleza. El hombre está en la mujer como la mujer en el hombre.

Al esforzarse por alcanzar esta realidad mediante las artes y la poesía, y borrar toda división, el simbolismo impresionista no habría extendido su influencia a otros terrenos para no quedar privado de apoyo; al no convertir a la escuela, ésta reanudó más que nunca su enseñanza divisionaria en nuestras jóvenes generaciones.

Hoy nos hallamos en los dos últimos picos paralelos del absurdo con el *sobre-realismo* y el *sobre-intelectualismo* cuyas aguas, por otra parte, se mezclarían en el abismo que los separa. Colman igualmente el torrente antipoético y su caos, pues el pico de lo inconsciente y el pico de lo consciente apuntan con el mismo rigor en lo mental, en un aire helado y atorbellinado para el uno, inmóvil para el otro.

Se puede desdeñar esas regiones inhabitables, y en tal caso esperar mucho más, sobre las pendientes nutricias, del realismo que del intelectualismo, de Duhamel que de Maurras. Con el primero interviene lo *sentimental* para ofrecernos, bien que prosaico, posibles escapatorias incluso por la imaginación. La subjetividad del corazón no prescinde de ayudas inventivas, de las que lo real entero saca provecho. Pero con el segundo, el corazón embridado por lo mental y la poesía descarnada por lo didáctico, la poesía está condenada a la desesperación.

Es pues incontestable que, después de nuestros realistas, nuestros racionalistas martirizan a la pobre Musa de hoy en día.

¿Cómo librarla?, se ha preguntado Henri Bremond. En primer lugar, recordando a todo el mundo su verdadera naturaleza, el hecho de que no está en la estricta, la aplicada, la simple representación exterior del objeto, y que no padece de locura por ser *más* que razonable.

III

HENRI BREMOND Y LA "POESIA PURA"

Todas las proposiciones del brillante orador académico podrían, en efecto, reducirse a este truísmo elemental, si una simplificación parecida no traicionara el análisis de una naturaleza tan compleja que mil matices, nos previene él, no agotarán jamás.

"No es cosa simple el decidir en qué consiste esta naturaleza..." decía el padre Rapin, una de cuyas *Reflexiones sobre la Poética* sirvió de eje al discurso de H. Bremond: "Hay además en la poesía ciertas cosas *inefables* y que no pueden explicarse: *tales cosas son como los misterios.* No existen preceptos para enseñar esas gracias *secretas,* esos encantos imperceptibles, y todos los *ocultos* atractivos de la poesía *que alcanzan al corazón*".

Partiendo de allí, el orador nos somete estas nociones esenciales: (1)

"*I. Una realidad misteriosa y unificante.*

"Hoy ya no decimos (como el padre Rapin): en un poema hay vivas pinturas, pensamientos o sentimientos sublimes, hay esto y aquello, y además hay lo inefable. Decimos: ANTE TODO Y SOBRE TODO HAY LO INEFABLE, *estrechamente unido por lo demás a esto y aque-*

(1) Se verá por lo que sigue que esta reducción del discurso —aunque el lector lo tenga íntegramente ante sus ojos al comienzo de este volumen— resulta indispensable para el perfecto conocimiento de sus proposiciones capitales.

llo. Todo poema debe su carácter propiamente poético a la presencia, a la irradiación, *a la acción transformante y UNIFICANTE de una REALIDAD misteriosa que denominamos "poesía pura"* ..."

"II. Un encantamiento oscuro, independiente del sentido.

"Para leer un poema como se debe —es decir, poéticamente— *no basta NI ES SIEMPRE NECESARIO APREHENDER SU SENTIDO* ..."

Cierta canción de Shakespeare, cierto poema de Burns o soneto de Gérard de Nerval, cierta cantilena popular son enteramente oscuros, están vacíos de un sentido preciso, y perderían todo si se los explicara. Algunos trozos poéticos, aún antes de que se conozca siquiera la significación, adquieren un poder incomparable de encantamiento:

"La acción que producen sobre nosotros ciertos versos, así aislados de su contexto, es *inmediata, súbita, dominadora* ..."

"III. Una expresión que excede las formas del discurso, irreductible al conocimiento racional.

"Prosa y poesía requieren distintos ritos ..."

"Todo lo que, en un poema, ocupa o puede ocupar inmediatamente *nuestras actividades de superficie*: razón, imaginación, sensibilidad ...; todo lo que el análisis del gramático o del filósofo separa de ese poema, todo lo que una traducción conserva ...; el tema o el sumario; pero también el sentido de cada frase, la sucesión lógica de las ideas, el avance del relato, el detalle de las descripciones, hasta llegar incluso a las emociones excitadas directamente ...; enseñar, relatar, pintar, producir un estremecimiento o arrancar lágrimas ... para todo eso basta sobradamente la prosa, que tiene allí su objeto natural ..."

"En su calidad de animal racional, el poeta observa ordinariamente las reglas comunes de la razón al igual que las de la gramática; pero no en su calidad de poeta. REDUCIR LA POESÍA A LOS PASOS DEL CONOCIMIENTO RACIONAL, DEL DISCURSO, ES IR CONTRA LA NATURALEZA MISMA . . ."
"*IV. Una música, pero conductora de un flúido que transmite lo más íntimo de nuestra alma.*

¿No sería el poeta un músico entre otros? Poesía y música, ¿serán la misma cosa?

Sin duda . . .

"Pero como la música pura no parece menos misteriosa que la poesía, eso equivaldría a definir lo desconocido por lo desconocido . . . (bien que) *los teorizadores de la poesía-música sean nuestros aliados naturales e invencibles* contra los teorizadores de la poesía-razón . . ."

"No hay poesía sin una cierta música verbal, tan particular que acaso más valdría darle otro nombre; *desde que esa música hiere los oídos hechos para escucharla, hay poesía.* Pero agregamos de inmediato que una cosa tan mezquina —algunas vibraciones sonoras, un poco de aire removido— no podría ser el elemento principal y mucho menos único DE UNA EXPERIENCIA QUE COMPROMETE LO MÁS ÍNTIMO DE NUESTRA ALMA . . ."

"Nos ofrecemos a esas fugitivas vibraciones . . . para recibir el FLÚIDO MISTERIOSO QUE TRANSMITEN; somos simples conductores . . . que deben su sonoridad misma y su efímero esplendor *a la corriente que los atraviesa.*"

"*V. Un encantamiento por el cual se traduce inconscientemente el estado de alma que hace al poeta, antes que las ideas o los sentimientos que expresa.*

"Son talismanes o sortilegios, gestos o fórmulas mági-

cas, encantamientos en el sentido primero del término. Simple armonía, anundada al sentido en la prosa, *esta música verbal deviene UN VERDADERO ENCANTAMIENTO apenas se impone al poeta.* "Magia sugestiva", decía Baudelaire..."

"Yo lo llamaría contagio, o irradiación, es decir *creación* o transformación mágica, por la cual no asumimos en principio las ideas o los sentimientos del poeta, sino EL ESTADO DE ALMA QUE LO HA HECHO POETA: ESA EXPERIENCIA CONFUSA, SÓLIDA, INACCESIBLE A LA CONCIENCIA DISTINTA. Las palabras de la prosa excitan, estimulan, colman nuestras actividades ordinarias; las palabras de la poesía las sosiegan, desearían suspenderlas."

"VI. Una magia mística alcanzando a la plegaria.

"MAGIA DE RECOGIMIENTO, *como dicen los místicos,* que nos invita a una quietud donde sólo cabe abandonarse, pero activamente, a uno más grande y mejor que nosotros. La prosa, una fosforescencia viva y revolante que nos arrastra lejos de nosotros mismos. LA POESÍA, UN LLAMADO DEL INTERIOR, *un peso confuso,* según decía Wordsworth, un calor santo, según Keats..."

"Si hay que creer a Walter Pater, "todas las artes aspirarían a reunirse a la música." No, todas ellas aspiran, cada una mediante los mágicos intermediarios que le son propios —las palabras, las notas, los colores, las líneas—, TODAS ELLAS ASPIRAN A REUNIRSE A LA PLEGARIA."

Tales son, fielmente recogidas, clasificadas luego y realzadas en su valor por subrayados, las nociones sobre la poesía que desde lo alto de la tribuna académica fueron ofrecidas a nuestras meditaciones.

Literariamente, ha de sorprender en principio el carácter universal de esas nociones. El abate Bremond no sólo se apoyó en poetas franceses y, como todo buen humanista, en sus abuelos directos, latinos o griegos. Audacia singular, en plena Academia, la de no *oponernos* a los anglo-sajones, sino servirse de ellos para unir a los poetas de todos los idiomas y tiempos por un inseparable lazo común. Audacia necesaria frente a excesivas admiraciones nacionales que aflojan ese lazo, lo tuercen o lo rompen, desconociendo así a la poesía misma su naturaleza, poder y extensión. Aún más destacable fué su independencia al agregar a los ingleses ciertos poetas franceses como Baudelaire, un réprobo, un maldito, un objeto de oprobio durante cincuenta años; o Mallarmé, objeto de irrisión para los buenos alumnos y de desdén para todos los laureados. Hubiera valido la pena escuchar el hermoso diálogo de los muertos que, en los Campos Elíseos, sostuvieron sin duda Brunetière, Lemaître y Faguet. ¡Qué escándalo, esa sesión, para todos los antiguos miembros de la necrópolis académica! No menos asombrosa y feliz fué la osadía de asociar la poesía a las artes, de hacerla volver y encontrarse con sus hijas, entrar otra vez al coro de las Musas, en la esperanza de que aún habrá de dirigirlo con toda su autoridad maternal tan suave y sutil, o tan cálida y vibrante. Y además se ve que H. Bremond confiere por fin a la poesía toda su amplitud filosófica, mucho más allá de las literaturas. Nos la descubre en las fuentes más generales y más íntimas del ser, en los orígenes de las misteriosas transformaciones que sufren por nosotros las cosas en una aspiración superior de lo que llamamos el alma.

Pero dejando de lado la poco académica elección de los poetas invocados, nada de subversivo había en esa dilatación del orden literario mediante la poesía. ¿No había sido ya hecho con frecuencia? Gran parte de ese sentimiento inexplicable fué reconocido muchas veces en la obra de arte, especialmente en la obra poética. ¿No afirma el abate Bremond que no enunciaba nada de nuevo? ¿Por qué entonces su lectura ha provocado tantas controversias?

Reducida a la media docena de proposiciones esenciales que hemos aislado, que ajustan perfectamente de la primera a la última y van surgiendo unas de otras con tanta naturalidad como las distintas partes de un catalejo —para que quede bien clara ante cada mirada en particular—, la poesía así aislada por Henri Bremond de aquello que nos la oculta, aleja o distrae, aparece próxima a los más simples y tal como no podría dejar de ser.

Hay con todo una nada —y esa nada es todo— que explica cómo esta clara evidencia no resultó evidente para todos; esta nada está en la alteración de los factores y de su importancia.

Cuando en tiempos pasados se subrayaba el papel del sentimiento en las artes, el lugar que se le acordaba era casi de favor o de lujo. Permanecía allí en la incertidumbre, y lo pagaba muy caro. El coche, y sobre todo la carroza, podía ser enganchada y partir sin él. Nosotros mismos, en la presentación abreviada de conjunto que hemos esbozado a comienzos del primer capítulo, aún fundiendo íntimamente la poesía en el sentimiento y confundiendo a ambos en el nacimiento del flúido animador del "poema" y de las "poéticas", consideramos que el poema del mundo existía primeramente, que su

materia no tenía necesidad de ningún otro elemento para ser poético. Mas si los reinos de la naturaleza no han esperado al hombre para manifestar su múltiple gracia o grandeza, era preciso que esas cualidades estéticas independientes de la necesidad fueran sentidas por él, y por ende significadas como tales. Aún más; la belleza de un mismo objeto no pudo ser igual, salvo en sus valores extremos —lo negro y lo blanco— para cada uno; ni era igual la emoción que se experimentaba a distintas horas, no sólo en su intensidad sino en su carácter; el análisis más sutil no ha llegado jamás a penetrar todas las causas de esos efectos tan complejos de la belleza. Sus elementos íntimos, fundamentales, escapan a nuestras miradas como en una moviente nube; luminosa y crepuscular, es llevada por ella y bañada en sus vapores.

De ahí esa proposición afirmada antes que toda otra: "*En un poema, ANTE TODO Y SOBRE TODO hay lo inefable*", ese inefable "misterioso", "transformando", "unificando" el objeto y el sujeto.

La oscuridad de la obra, una oscuridad inicial, es consecuencia inmediata de la puesta en primer plano del sentimiento, cuya característica es no poder explicarse ni ser explicado. Pero esta oscuridad es aún más creadora, pues si no se explica se *experimenta, probando por la experiencia* su realidad comunicativa, tanto más extendida cuanto que las palabras, líneas, sonidos, colores, no poseen un valor inmutable preciso, se prestan a la realidad psico-fisiológica de cada uno, despiertan en nosotros un entero mundo interior todavía más vasto que el de fuera.

Inútil examinar por el momento las proposiciones que se deducen de las dos primeras sobre el sentimiento y

la oscuridad. Ya veremos en lo que sigue hasta dónde nos arrastra la generación de estos conjuntos. Sólo importaba preguntarse aquí por qué esas nociones se convirtieron al punto en piezas de un debate que aún no ha terminado; parece necesario comprenderlo bien antes de profundizarlas.

En verdad, la Academia no había escuchado jamás nada parecido. Ninguno de sus poetas o sus críticos, aún los más poéticos como Henri de Régnier o los más esteticistas como Paul Bourget, se habría atrevido a nada semejante. Las doctrinas generales de la Academia (pues necesariamente existen, magüer la independencia que tiene cada uno de sus miembros) permanecen unidas —igual que la enseñanza universitaria— al preceptorado de Boileau fundado en el ejercicio de la *sola razón*, de la razón razonante, y en la perfecta *claridad*, igualmente aplicadas al *poetismo* y al *prosaísmo*. La Academia aceptó a románticos, luego a realistas parnasianos, así como empieza a recibir simbolistas (más o menos vergonzantes por otra parte); pero hasta ahora los fundamentos mismos de la poesía no se habían buscado fuera de una estrecha y prosaica medida literaria, en las profundidades vitales de todas las artes. Podía pues esperarse apasionadas reacciones en los medios académicos y docentes, y más tarde en aquellos de cierta literatura politiquera para quien la celda forjada por Boileau, aún con sus cerrojos renovados, sigue siendo el mejor sitio donde encerrar a los adversarios peligrosos.

Pero los verdaderos poetas, sus amigos naturales por todas las afinidades del alma frente al desecamiento versificado de los unos o la fantasía en prosa de los otros; los defensores, como Paul Souday, del romanticismo al que los principios sostenidos por el abate Bremond

conducen a una depuración suprema, ¡con qué aplausos iban a recibir una iluminación tan audaz a través de las cenizas apagadas que la Academia dispersa habitualmente sobre su entusiasmo! Sin duda que esos aplausos resonarían de inmediato, en un bello conjunto lleno de gratitud.

Mas he aquí que, desde el día siguiente a la lectura en el Instituto, poetas y críticos hostiles o amistosos testimoniaron a porfía una incomprensión más o menos total(2), y Paul Souday se distinguió el primero por uno de esos gruesos ataques brutales que le son familiares toda vez que no consigue acordar su amor por el romanticismo con su culto *separativo* de la razón.

(2) Y esto continúa. En momentos en que corrijo estas páginas, "*Una hora con* . . .", de M. Frédéric Lefèvre (*Les Nouvelles Littéraires*, 18 de septiembre de 1926), muestra que a pesar de su inteligencia universal y el genio de su sensibilidad, la condesa de Noailles no ha captado nada del problema. Evidentemente, y como lo veremos más tarde, la culpa la tiene, ¡ay!, la palabra "puro". Y con todo, la poetisa dice cosas muy justas al defender a Musset, como toda vez que se refiere a los poetas preferidos, mas no cuando habla de la poética que, en sus comentarios, ha limitado siempre singularmente.

IV

DE EDGAR POE AL "POETA A PESAR SUYO"

Un ligero error de Henri Bremond, una simple falta de táctica, favoreció esa incomprensión. Gran admirador de Paul Valéry, y queriendo eliminar en la marcha de su candidato al sillón académico el obstáculo del reproche de oscuridad que generalmente le era aplicado, se empeñó en apoyar su defensa mística del lirismo en el autor mismo de *Charmes* —título ambiguo y que se presta a engaños—. Desde las primeras palabras de su discurso lo evocaba entre los modernos teorizadores de la "poesía pura", al lado de Edgar Poe, Baudelaire y Mallarmé. ¿No son, en cuatro generaciones, cuatro tipos de una misma familia por filiación directa? ¿Cómo imaginar a Valéry sin Mallarmé, a Mallarmé sin Baudelaire y a Baudelaire sin Edgar Poe? Además, en *Variété,* ¿no terminaba Valéry de retomar en un ensayo el tema de la "poesía pura", tantas veces interpretado por los simbolistas?

Y con todo, sólo hay allí uno de esos aspectos de las cosas que con frecuencia nos engañan; una descendencia está lejos de ser siempre una filiación. Valéry contradice a Mallarmé tanto como Mallarmé a Baudelaire y éste a Poe.

No es que los esfuerzos de Poe, Baudelaire y luego

Mallarmé no tendieran a separar enteramente lo *poético* de lo *prosaico,* a satisfacer así la ambición —confesada o no— de los verdaderos poetas de todos los tiempos y lugares. Los textos contemporáneos citados en las *Aclaraciones,* y su enlace con textos anteriores, son de una claridad deslumbradora. Mallarmé, finalmente, acentuó la preponderancia de lo *sugestivo* sobre lo *determinativo.* Pero la oscuridad creadora, tal como la entiende H. Bremond, no es mística en modo alguno en los dos poetas más modernos, mientras que la tendencia mística muy relativa de Baudelaire es bien poco oscura, desplegando un misterio artificial en los lejanos confines del psiquismo de Edgar Poe. Teóricamente, en verdad, los tres primeros en el tiempo excluyeron de la poesía toda enseñanza, y luego —con Valéry— las emociones comunes demasiado evidentes, las pulsaciones directas del corazón, lo que para Baudelaire resultaba por otra parte un total contrasentido. Pero prácticamente lo misterioso y lo indefinido están dominados en ellos por una forma poética (si no linguística) estrecha y dura, en neta contradicción con el misterio de la expresión; una forma que aún exteriormente es agresiva, como los recortes en un papel puntillado. Bien que Baudelaire, en sus *Poèmes en prose* (donde la palabra "prosa" indica solamente un relajamiento apropiado) y Mallarmé en *Un coup de dés,* hayan adquirido —demasiado tarde— conciencia de esa antinomia, la mecanización de la forma no hizo sino crecer de Poe a Valéry.

Poe y Valéry insisten por otra parte en que la simetría mecánica es para ellos una condición del arte.(1)

(1) Ver en Poe los tres ensayos: *The poetic principle, The rationale of verse, The philosophy of composition,* en especial el segundo, y también *Eureka.* Es así que da al verso la base fun-

Los cristales en especial, o el equilibrio cosmogónico y la periodicidad de los fenómenos, nos la mostrarían en la naturaleza, cuando en realidad hay una disimetría variable en la base de toda vida, aún planetaria, como consecuencia de toda transformación, de toda *expresión*. Correspondencias, sí, pero cambiantes, móviles, y tanto más alejadas cuanto más profundamente nos hundimos en lo desconocido. Una asimetría de ciertos cristales es el origen de los grandes descubrimientos de Pasteur: ella le reveló, con los bacilos, un ignorado mundo viviente. Se nos contestará que la obra humana, sobre todo artística, es de distinto orden pues comporta obligadamente un acto voluntario cuya cerebralidad puede ser de ilimitada arbitrariedad. Dante, por ejemplo, por místico y oscuro que fuese, encerró su poema en una matemática pitagórica de extrema rigidez; versos, rimas,

damental del *espóndeo*, la igualdad primera de dos sílabas, mientras que todo ritmo tiene por punto de partida una diferencia de percepción entre una larga y una breve, una fuerte y una débil o viceversa, un *troqueo* o un *yambo*:

"The rudiment of verse may possibly be found in the *spondee*. The very germ of a thought seeking satisfaction *in equality* of sound, would result in the construction of words of two syllabes, equally accented. In corroboration of the idea, we find that spondees most abound in the most ancient tongues. The second step we can easily suppose to be the comparison, that is to say, the collocation of two spondees —of two words composed each of a spondee. The third step would be the juxtaposition of three of these words." (*Poe's Works*, Standard edition, Black, London, vol. III, p. 228.)

No hay en esas conjeturas ninguna realidad, física o histórica.

Ver en *Variété* de Paul Valéry, *Au sujet d'Euréka* y *Introduction à la méthode de Léonard de Vinci* (1894-1919) para la comprensión general del mundo y de la vida, y luego *Avant-Propos* y *Au sujet d'Adonis* por lo que concierne a las formas del arte poética. El rigor intelectual culmina siempre en un rigor geométrico puramente externo.

cantos y partes resultan funciones absolutas del número sagrado 3 y de sus múltiplos más uno, para llegar mediante esa unidad suplementaria a 10 y a 100, que serían los números perfectos.

Esta simetría espiritual, secreta y trascendental (2), comparable exactamente a la severidad de las reglas que libremente se imponían San Francisco y Santa Clara, no tiene relación alguna con la sumisión forzada a las convenciones materiales del siglo, cual lo es una versificación enteramente exterior. Aparte de que el misticismo del arte no siempre reconoce la necesidad de una forma penitencial, Dante guardaba en el interior del verso y de la estrofa, y de estrofa a estrofa, una libertad de movimiento del que expresamente se privaron Poe, Baudelaire, Mallarmé y Valéry. Por el contrario, y bajo un molde parnasiano, de una racionalidad estrictamente contingente, ahogaron éstos la expresión misteriosa de su lirismo.

El poema ahoga la poesía que contiene si ésta no domina su poética.

Al servirse hasta en sus torpezas del verso de Boileau en contra de los grandes románticos, Baudelaire no compensó con sus bellezas verbales la insuficiencia de sus movimientos. Mallarmé modificó de manera muy feliz el verso de Baudelaire, mediante una musicalidad personal y movimientos interiores, pero no cambió en nada el marco, que a veces es incluso más rígido, aunque en ocasiones tornó más flúidas las armonías externas de

(2) Cabe observar, por otra parte, que se funda en las virtudes de lo impar, y por ende sobre lo antisimétrico en sí, para culminar en el sólo número original que, con el 6, es a la vez múltiplo del par y del impar ($2 + 2 + 2 + 2 + 2 = 5 + 5 = 10$).

sus rimas pese a que semánticamente fuesen menos raras. Valéry empleó un arte rigurosamente calcado del verso mallarmeano, pero endureciéndolo, volviéndolo más pesado de rimas espesas, privándose más y más de sus deliciosas flexiones, para terminar —pese a lo que él pretende— imitando a Jean-Baptiste Rousseau con el osificado procedimiento del Parnaso.

En suma, la poética del *Cuervo* se reúne con la del *Lutrin* para culminar en un poema que parece querer exhibir su máquina estrictamente racional. Todo, en ese arte, presenta un intelectualismo disociado del ser profundo; todo procede de un espectador, no de un actor. La materia del poema le es como extraña, al punto que Paul Valéry admite gustoso que tres o cuatro temas decorativos, sin lazo alguno con la experiencia viva, y vueltos a trabajar incesantemente, llenan la entera existencia de un poeta.

Pour moi le jeu d'échecs ressemble au jeu des vers (3) ha escrito Delille (4). Sin saberlo, el autor de *Charmes* ha comentado muchas veces y casi literalmente este alejandrino:

"Considerad a los jugadores... invenciblemente ven su caballito de marfil sujeto a cierto salto particular sobre el tablero..." (*Variété*, p. 66).

Comparación que le sirve para confirmar la excelencia de las "disciplinas *convencionales*." En efecto, "la verdadera condición de un verdadero poeta es aquella más

(3) El ajedrez a mi juicio se parece a los versos.

(4) No olvidar sin embargo que, aún lleno de sentido práctico, Delille fué técnicamente uno de los primeros teorizadores del verso y la lengua románticos. Léase su "Discurso preliminar" a la traducción de las *Geórgicas* (1769), demasiado mal conocido en la historia de la forma poética francesa.

distinta al estado de sueño. No veo sino búsquedas voluntarias..." (*Variété,* p. 56).

Pero que cierta vida mental reduzca el pensar ordinario al "sueño de un durmiente despierto":

"Sucede que la serie de ese sueño, la nube de combinaciones, contrastes, percepciones, que se agrupa en torno a una búsqueda o que desfila indeterminada según el gusto, se desenvuelve con una regularidad *perceptible, una evidente continuidad de máquina.*" (*Introduction,* 1894, *Variété,* p. 225).

En oposición a todas las experiencias poéticas, nuestro teorizador arriba incluso a lo que sigue:

"*Encontraba indigno, y lo sigo encontrando, el escribir por el solo entusiasmo.* El entusiasmo no es un estado de alma de escritor... Si el *escribir* (subrayado por el autor) ha de ser construír lo más sólida y *exactamente* posible *esta máquina* de lenguaje donde el escape del espíritu excitado se ejerce en vencer resistencias *reales* (subrayado por el autor), exige del escritor *que se divida contra sí mismo.*" (*Introduction.* 1919, *Variété,* p. 176-177).

"Hubiera yo dado muchas obras maestras que creía irreflexivas, por una página *visiblemente* gobernada." (*Variété,* p. 178).

¿Se expresaría de otro modo un filósofo mecanicista? Aplicar esta "máquina del lenguaje" al poema, que debe hallar su disciplina en sí y no en un mecanismo exterior, es un azar de jugador. La función del artista no es el sustituir el movimiento nativo por una convención impersonal, una fijación artificial en busca del equilibrio y del estilo; es descubrir ese equilibrio en la naturaleza misma del flujo *que se propone,* aúnque sólo se imponga por el reflujo. Pero Paul Valéry está obsesionado por la

idea de una estructura como más durable al estado sólido. De ahí, para lograr esa resistencia, su obsesión de la "simetría" fija que no es más que un orden matemático, una abstracción. *Toda expresión o vida está obligada a romperlo para existir; y es su manera de romperlo la que constituye las artes de los distintos países, así como el desarrollo de cada una de las artes, especialmente del poema.*

Así, se trate de sus condiciones internas (para las cuales, lejos de despojarse, aislarse, acusarse aún más por esta desnudez estéril, el Yo debe desaparecer en el enriquecimiento de sus simpatías), o de sus condiciones externas (que no deben convertir en estatismo arbitrario su dinamismo natural), el poema es todo lo opuesto de ese estado donde lo inmoviliza, con Valéry, un falso clasicismo.(5)

Reparemos en el verdadero lírico de una época que no aceptaba las reglas de los retóricos librescos; reparemos en Píndaro. Sin ir siquiera a buscar las fragmentos de sus libres ditirambos, la convención se limita a la tríada de estrofa, antistrofa y épodo en sus odas triun-

(5) En arte es curioso notar hasta qué punto la tradición convencional paraliza los espíritus más independientes. Un buen ejemplo resulta del *Système des Beaux-Arts*, del filósofo Alain (Gallimard, edición "Edition nouvelle avec notes", 1926). No existe libro más rico y nuevo en observaciones de detalle. Pero habiendo partido de la feliz idea de que la imaginación artística debe someterse a las lecciones del cuerpo humano, el autor cree poder aplicarla siguiendo dócilmente a Kant y a Descartes. De suerte que todo se resuelve en clasificaciones perpetuas, y un dominio absoluto del orden abstracto rechaza a lo informe toda la vida animal, todo lo natural de las emociones y las pasiones. Como en el falso clasicismo, el arte se sirve en este "sistema" del cuerpo humano como monitor de gimnástica, sin aprender nada de su libertad. Alain, al igual que Valéry, culmina en la escritura estática.

fales y corales, ordenadas sin embargo como una arquitectura. Pero para cada oda los ritmos, el metro y la estrofa son recreados, inventados enteramente. A tal punto están privados de conexiones comunes, que todas las divisiones son conjeturales. Nada más alejado de una mecánica sumisión a un verso que nuestro lógico imagina erradamente como inmutable, durante siglos, en cada país, con esquemas válidos para todo *in abstracto*, y surgidos de reglas reconocidas como "absurdas" por él mismo.

De las reflexiones de Paul Valéry sobre su arte, así como de sus versos, está uno obligado a concluir que jamás un cerebralista habrá ignorado tanto ese sentimiento inefable y esa efusión interior sobre los cuales se modelaron los movimientos de la palabra y de su canto para que de la poesía naciera el poema. Siguiendo la evidente fórmula del abate Bremond —que habremos de entender sin embargo de manera distinta [6]— jamás un poeta lo habrá sido tanto como él "a pesar suyo."

Esta culminación era fatal, como cada vez que en un arte el racionalismo de los medios contradice y sobrepasa el elemento profundo. Todo un sector de la creación poética en estos últimos cincuenta años es prueba de ello, a causa de la influencia de Edgar Poe a través de Baudelaire. El autor del *Cuervo* fué ya el tipo del "poeta a pesar suyo" como el autor de *Las Flores del Mal*, tanto más que no admitía una poesía verdadera sumergiéndose en lo introspectivo del alma y en el misterio circundante, pues pretendía instaurarla bajo el poder dominador de la lúcida razón. Al tomarlo por el otro extremo, perpe-

(6) Ver el capítulo que sigue.

tuaba y acrecía así el inconciliable dualismo causante del prosaísmo que pretendía derrotar. No existe lucidez exterior a las cosas (que cree abrazar) que no las limite y desgaje. Para rehusarse a la sola inspiración del sentimiento al que consideraba responsable de la degradación prosaica donde vuelve a caer siempre la poesía, debió apoyar su racionalismo combinador sobre las apariencias de lo verosímil, y por consiguiente disminuír lo inefable por el razonamiento y el cálculo, reducirlo hasta la traición de una materialidad ordinaria. El arte de Poe es entonces, y con demasiada frecuencia, el arte de la sorpresa que decepciona. Transportado a Baudelaire, ese racionalismo reforzó aún más el realismo en que se apuntala, cargado, engrosado por un trazo menos extraño que prosaico y crudo. La poesía se salvaba de la chatura sentimental y sus derretimientos al deslizarse sobre fondos de una sensualidad demasiado estrecha o demasiado espesa. Batía las alas, pero seguía prisionera.

Después de haber filtrado los temas realistas de Baudelaire como a través de una red sedosa y metálica, el purismo intelectual de Mallarmé contradice de modo enteramente distinto al elemento profundo. Rechazando el concurso de los nervios y la sangre, tan activo en Baudelaire, rebaja la temperatura interior y convierte en misterio las superficies mismas. Nuestras profundidades se expresan, como sobre tenues superficies, en arabescos decorativos de donde la poesía nace a pesar del poeta y su voluntad de no ahondar nada en nosotros. Del único tema se desenvuelve un juego, la sola combinación de las palabras os arrastra y os encierra, como en esos laberintos que nuestros arquitectos trazaban con piedras amarillas sobre el embaldosado de las naves ojivales. Ya no es el misterio una evasión por el sentimiento o el sueño,

sino el atolladero del que no se puede salir, a menos de romper un enigma *que os hace volver sobre vuestros pasos*. Este enigma está en el arabesco mismo, y no puede creárselo sin que finalmente aparezca al desnudo la paciencia didáctica a la que deben sus entrelazamientos la irritante seducción de un logicismo totalmente externo, racional, formal y cerrado, es decir un simbolismo que retorna a su contrario, a la precisión antipoética. La *Prose pour Des Esseintes* nos ofrecía comprobado testimonio; *Ébauche d'un Serpent* y *Le Cimetière marin* no guardarán ya siquiera la condensación sibilina; la poética de Poe, por su antimonia con la naturaleza esencial de la poesía, habrá rematado su obra: el retorno a la enseñanza, tanto y tan justamente denunciado.

V

LA VUELTA AL DIDACTISMO

En verdad, Paul Valéry no habló de la "poesía pura" después de haberla cristalizado técnicamente sino para condenarla históricamente en el simbolismo y sus obras. La negó al sostener que había dado a la expresión ("harto negligentemente formulada...) una cierta fortuna"(1), aunque vaciando de toda posibilidad vital aquello que la expresión representaba.

¿Es admisible que fuera así olvidada la vasta consagración conferida por Baudelaire en su prefacio a los *Nuevos relatos* de Poe? Pues es de esa época que data en sus mismos términos y en la plenitud de su sentido moderno, cuando Baudelaire apeló

"a toda alma enamorada de *poesía pura*"(2)

para que sostuviera esas magníficas proposiciones:

"Es a la vez por la poesía y *a través* de la poesía, por

(1) *Entretiens avec Paul Valéry*, p. 65.

(2) René Lalou, aunque autor de una *Histoire de la littérature Contemporaine* (1870 a nuestros días), cree poder asegurar que el Prefacio a *Connaissance de la Déesse* es "el primer texto donde se haya empleado la expresión "poesía pura" (*Défense de l'Homme*, p. 91, Simón Kra, ed. 1926). No hay nada de eso. Incluso resultaría fácil encontrarla mucho antes de Baudelaire.

y *a través* (3) de la música que el alma entrevé los esplendores situados más allá de la tumba; y cuando un poema exquisito trae las lágrimas a los ojos, esas lágrimas son claro testimonio... de una melancolía irritada, de una naturaleza exilada en lo imperfecto y que quisiera alçanzar inmediatamente, sobre esta misma tierra, un paraíso revelado."

"El principio de la poesía es estricta y simplemente *la aspiración humana hacia una belleza superior*, y la manifestación de ese principio está *en un entusiasmo*, una "excitación del alma"; *entusiasmo en un todo independiente de "la verdad que es el pasto de la razón"* (4) (*Notes nouvelles sur Edgar Poe* p. XXI y XXII., *Nouv. Histoires Extraordinaires.* Nueva edición, 1883).

No se habrá dejado de observar hasta qué punto estas proposiciones, que tan bien ha acercado a las suyas el abate Bremond, son contradichas por Paul Valéry quien, en el mismo acto, rechaza los principios más fecundos del simbolismo. Entregado a sus "búsquedas voluntarias", no ha guardado de la estética baudeleriana sino aquello vinculado a la composición poética, la cual debe según Poe "marchar paso a paso hacia su fin con la precisión y la lógica rigurosa de un problema matemático." (*Idem*, p. XXIII).

Parecería que en su deseo de alejarlos mejor, Valéry

(3) Esos dos "a través" fueron subrayados por Baudelaire, y dan la medida de la importancia del subrayado.

(4) He separado de la cita "independiente *de la pasión que es la embriaguez del corazón*", idea que exagera la oposición de corazón y alma y que constituyó el muy grave error del Parnaso y luego de una parte de su desarrollo mallarmeano. Además he puesto entre comillas las expresiones tomadas textualmente de Poe y que Baudelaire hizo suyas sin aclararlo con toda la precisión deseable.

ha querido ver tan sólo a esos escritores "que afectan abandono, que apuntan a la obra maestra con los ojos cerrados, llenos de confianza en el desorden, y esperando que los caracteres lanzados al techo caigan en forma de poema sobre el piso." (*Ídem*, p. XXIII).

Evidentemente los escritores de este género son siempre numerosos; pero ello no autoriza al poeta a confiarse por reacción al sólo orden de la lógica demostrativa, de tirar al cesto obras líricas que sus autores no han querido privar de vida bajo un brutal yugo divisor tan aparente.

Existen páginas manifiestas en las cuales Valéry ha querido que la cultura simbolista culminara en la "ruina", principalmente por haberse alzado contra ese yugo. Es en vano que en los *Entretiens* con Frédéric Lefèvre pretenda haber cubierto al Simbolismo "de los más grandes elogios imaginables", pues los textos están ahí (*Variété*, p. 97 a 105); en ellos no ha reconocido el alto ideal de su juventud sino para convenir en que el deseo de generaciones antipoéticas es prueba de la vanidad contenida en esa "pobre palabra *Símbolo*"(5), y la inutilidad de una carrera a lo absoluto. Incluso termina exclamando:

"¿Cómo perecer, oh camaradas? ¿Qué fué entonces lo que tan secretamente *alteró* nuestras certidumbres, *atenuó* nuestra verdad, *dispersó* nuestro valor?" (*Variété*, página 102.)

Admitiendo que hubiese verdad en esas alteraciones y dispersiones, inevitables por otra parte en todo movimiento prolongado, ¿qué probarían contra la evidencia de una naturaleza? ¿Qué demuestran los prolongados abandonos en los que parece complacerse la flor, contra

(5) Ver, en las *Aclaraciones*, las citas de Carlyle.

la síntesis vital que concentró en volutas, colores y perfumes la efusión frágil de su belleza? Ya nadie cree hoy que el desecamiento lírico del siglo dieciocho, resultado de la doctrina clásica y de sus falsos órdenes, mostrara como error el fecundo injerto cumplido por Ronsard. Nadie creerá tampoco que el didactismo estrechamente cerebral al que retorna Valéry condene al simbolismo, sus sueños y sus ardores, y que sea la detención forzada de una "poesía pura" retrocediendo ante su pérdida. Esta pérdida sólo existe en el realismo y el racionalismo de los unos o de los otros. Las más bellas aguas encuentran abismos. Sus fuentes no son por eso menos puras ni menos poderoso el empuje de su abundancia original que, más allá del abismo nocturno, llevará las almas hacia nuevos reinos.

Ante una actitud, ante poemas de un intelectualismo tan exclusivo, cuya influencia sólo puede ser desastrosa para la verdadera poesía, se explica no obstante muy bien que el abate Bremond se haya apoyado en el autor de *Charmes*. En efecto, Valéry es poeta a pesar suyo. Los capítulos de las *Aclaraciones* que lo muestran luchando contra sí mismo, son de una penetrante fineza. En realidad no hay lucha, pues ese combate supondría que en él la poesía tiene su fuente en el sentimiento interior, y que se esfuerza por asomar rompiendo la barrera del intelecto. Pero no hay tal cosa, pues venimos de ver que Valéry confía solamente a su intelecto el escoger la materia en el exterior, y aplicarla a un tablero de ajedrez donde él la dispone según todos los rigores de un juego estrictamente cerebral. "A pesar suyo", es decir a pesar de las dificultades que acumula, a pesar del hastío con que a la vez excita y disminuye su placer.

Por eso, a mi parecer, Bremond no razona con justeza cuando al contestar a Thibaudet hace apoyar una en otra la inspiración de Lamartine y la fabricación de Valéry. Tal cosa sería cierta con Baudelaire, pues la fuente interior y profunda de Baudelaire es de una evidencia quemante, y la compresión del fabricante actúa sobre el sentimiento mismo para duplicar su fuerza. En Valéry se trata sólo de "ejercicios" (dedicatoria de *La Jeune Parque*), de juegos, pero en verdad de juegos (6) que devienen poéticos como en Mallarmé gracias a un virtuosismo especial, propio a extraer de las palabras y sus agrupaciones *escritas* el máximo de materia *extraña a la necesidad del pensamiento abstracto y del plan mental que comandaría el poema.*

El deplorado Jacques Rivière lo había visto muy bien al hacer su crítica de *Charmes* (Nouvelle Revue Française, 1º de septiembre de 1922). Principiaba enunciando:

"Todo el mundo concuerda hoy en día en admitir que *una verdad*, es decir una idea en contacto con las cosas y reproduciéndolas, *es inexpresable en poesía, por donde no puede pasar sin infectarla de prosaísmo.* La poesía tiende más y más *a diferenciarse del juicio*, y aún de la percepción..."

Luego constataba que "el sentido habita en estado latente y como embrionario en cada poema de Valéry... Esa idea es, como aspiración al menos, extremadamente

(6) El arte más elevado, el más emocionante, no rechaza el placer del juego por el juego; no hay arte sin placer, y no hay placer sin juego; como tampoco hay belleza, aún grave, triste y dolorosa, sin alegría. Pero en toda poesía verdadera el juego es un fenómeno secundario, dominado por la emoción o la transfiguración inspiradoras.

abstracta y general; se la presiente como de esencia casi matemática. Pero hasta el fin rehusa la claridad y la verdad a las que parece consagrado, para emitir efluvios estrictamente poéticos..."

Rivière olvidaba que el gran aparato lógico que Valéry daba en conjunto a sus últimos extensos poemas, y su métrica recortada, maciza, articulada sobre junturas angulares, eran mucho más antipoéticas por mostrar así al desnudo los muelles de la idea, que por la idea misma. El resultado es que "la emisión de efluvios" sólo se produce en un tiempo muy breve. Si el gesto continúa, si la voluntad de movimiento se acusa, el automatismo detiene el encantamiento. Pero rompiendo la armazón general del poema, es posible extraer centenares de trocitos tanto más radioactivos por estar aislados, privados de verdadero significado intelectual. Paul Valéry se convierte en un exquisito poeta cuando es lo contrario de sí mismo; por alianzas de palabras alejadas de toda determinación demasiado precisa, nadie después de Mallamé puede ofrecernos más ejemplos de esos alejandrinos cuya sugestión misteriosa es un éxtasis. Henri Bremond hubiera podido citar muchos de ellos junto a un verso de Virgilio:

Ce trouble transparent qui baigne dans les bois.

Tendre lueur d'un soir brisé de bras confus.

Tant la chair vide baise une sombre fontaine.

Toute, toute promise aux nuages heureux. (7)

(7) Ese turbio transparente que baña en los bosques. / Tierna lumbre de una noche rota de brazos confusos. / Tanto la carne vacía besa una oscura fuente. / Toda, toda prometida a las nubes felices.

Este último verso se acerca deliciosamente a Racine, y aún más este otro:

Je me sentis connue encor plus que blessée. ([8])

A esos extractos de *La Jeune Parque* agregaríamos con no menor felicidad fragmentos del *Narcisse*:

Gardez-moi longuement ce visage pour songe
Qu'une absence divine est seule a concevoir.

Mes lentes mains, dans l'or adorable se lasssent. ([9])

¿Pero no es visible, a pesar de sus delicias, que esos "encantamientos" (charmes) proceden de los exteriores parnasianos? Y todos esos exteriores —más o menos— producen como entonces las yuxtaposiciones de trozos simplemente descriptivos:

Les arbres regonflés et recouverts d'écailles,
Chargés de tant de bras et de trop d'horizons,
Meuvent sur le soleil leurs tonnantes toisons,
Montent dans l'air amer avec toutes leurs ailes
De feuilles par milliers qu'ils se sentent nouvelles.
La Jeune Parque ([10])

Des cimes, l'air deja cesse le pur pillage;
La voix des sources change, et me parle du soir;
Un grand calme m'écoute, où j'écoute l'espoir.

([8]) Me sentí conocida aún más que lastimada.
([9]) Guardadme largamente ese rostro por sueño / que sólo una ausencia divina puede concebir. / Mis lentas manos se fatigan en el oro adorable.
([10]) Los árboles henchidos y cubiertos de escamas,
cargados de tantos brazos y exceso de horizontes,
mueven sobre el sol sus tronantes melenas,
suben por el aire amargo con todas sus alas
de hojas por millares que sienten renovadas.

J'entends l'herbe des nuit croître dans l'ombre sainte,
Et la lune perfide élève son miroir
Jusque dans les secrets de la fontaine éteinte ...

Fragmento del *Narcisse* (11)

¿Habremos ganado con esos versos, en relación a estos otros?:

Tu sais, ma passion, que pourpre et déjà mûre,
Chaque grenade éclate et d'abeilles murmure;
Et notre sang, épris de qui le va saisir,
Coule pour tout l'essaim éternel du désir.
A l'heure ou ce bois d'or et de cendre se teinte
Une fête s'exalte en la feuillée éteinte ...

L'Après-midi d'un Faune. (12)

¿Hemos ganado sobre tantos otros versos, todavía más refinados, del arte mallarmeano? Imposible creerlo, desde que Paul Valéry, infiel a su maestro cuyo intelectualismo no hacía sino concentrar la sensación, conclu-

(11) El aire cesa ya el puro pillaje de las cimas;
la voz de las fuentes cambia, y me habla de la noche;
una gran calma me escucha, donde escucho yo la esperanza.
Oigo crecer la hierba de las noches en la sombra santa,
y la luna pérfida alza su espejo
hasta los secretos de la fuente apagada...

(12) Tú sabes, pasión mía, que púrpura y ya madura
cada granada estalla y de abejas murmura;
y nuestra sangre, prendada de quien la va a tomar,
fluye en todo el eterno enjambre del deseo.
A la hora en que este bosque de oro y ceniza se tiñe,
una fiesta se exalta en el follaje extinguido...

La Tarde de un Fauno.

ye en interminables desarrollos didácticos y, al igual que Charles Maurras, tiene estrofas de este género:

O Vanité! Cause première!
Celui qui règne dans les Cieux,
D'une voix qui fut la lumière
Ouvrit l'univers spacieux.
Comme las de son pur spectacle,
Dieu lui-même a rompu l'obstacle
De sa parfaite éternité;
Il se fit Celui qui dissipe
En conséquences, son Principe,
En étoiles, son Unité. [18]

Está claro que el poeta de esta estrofa, siendo el mismo en el fondo, ha rechazado singularmente al poeta de *La Jeune Parque.* ¿Y no se queda uno estupefacto de semejante desconocimiento lírico, cuando en *Ébauche d'un Serpent* ha sufrido treinta y una estrofas parecidas, y el *Cimetière Marín* nos ha ofrecido veinticuatro sobre el siguiente modelo?

Temple du Temps, qu'un seul soupir résume,
A ce point pur, je monte et m'accoutume,

[81] ¡Oh Vanidad, causa primera!
Aquel que reina en los cielos
con una voz que fué la luz
abrió el universo espacioso.
Como cansado de su puro espectáculo,
Dios mismo rompió el obstáculo
de su perfecta eternidad;
se volvió Aquel que disipa
su Principio en consecuencias,
en estrellas su Unidad.

Tout entouré de mon regard marin;
Et comme aux dieux mon offrande suprême,
La scintillation sereine sème
Sur l'altitude, un dédain souverain (14).

Valéry no ve sino un molde en la estrofa. En *Eupalinos* compara la obra de arte al bronce líquido que se ha fijado después de disolver la representación natural de la rosa y su imagen en cera. Sea; pero la cera, aunque fuese para la misma rosa, está perdida, y cada nueva representación de otras rosas exigiría su molde.

He aquí por qué después de cinco o seis estrofas tan uniformemente moldeadas, un verdadero sufrimiento se apodera de aquellos a quienes no absorbe la sola lectura mental. Todo oído un tanto delicado es como batido a puñetazos por esos versos a modo de badajos desatados por una enorme retórica. Pues uno de los males de esta maquinaria y sus sonoridades por simetrías macizas, es la de hacer reaparecer en su desarrollo las más redundantes formas del discurso y de la declamación escolar, sea cual fuere la originalidad de los pensamientos que recubren. (15)

(14) Templo del Tiempo, que resume un sólo suspiro,
A ese ápice puro yo subo y me habitúo,
circundado por mi mirar marino;
y, como a los dioses mi suprema ofrenda,
el sereno centelleo semeja
sobre la altura, un desdén soberano.

(15) Paul Claudel ha pintado sabrosamente los males de la vieja poética, en *Réflexions et propositions sur les vers français* (*Nouvelle Revue Française,* 1º de octubre y 1º de noviembre de 1925). Su parábola de *Animus* y de *Anima* alcanzando el fondo de la poesía, se ha vuelto célebre por haberse servido de ella Henri Bremond, a propósito del mismo Valéry, con la más ingeniosa habilidad. (Prefacio a los *Entretiens avec P. V.*, de Frédéric Lefèvre);

Lo hemos visto: el culto de la forma voluntaria y de la composición matemática, en aquellos mismos en quienes renacía el verdadero sentido de la poesía, debía conducir

y, en *Prière et Poésie* es como la ilustración de casi todas las páginas. No menos fecundas serán las observaciones de Claudel sobre la técnica del poema; coinciden por otra parte con las obras y las búsquedas de los defensores de una poética viviente, apoyada en la psicología y no dejando perderse nada de las fuentes interiores. Pero sobre la antigua se expresa de este modo:

"El mismo horror hacia el azar, la misma necesidad de absoluto, *la misma desconfianza a la sensibilidad* que aún hoy en día se encuentra en nuestro carácter y nuestras estructuras sociales, modelaron nuestra gramática y nuestra prosodia. Precisaba impedirse al aire que entrara... *precisaba apretar la palabra por una constricción exterior e interior tan fuerte,* entre ángulos tan duros, que la línea adquiriera la inmovilidad definitiva e inquebrantable de una inscripción legible para la eternidad... Esto sin hablar del código general de la retórica, del saber-vivir y del "gusto" más minucioso que la antigua etiqueta española. Esta situación era tan dura que, al cabo de poco tiempo, los "poetas" franceses encontraron inútil complicarla más haciendo intervenir elementos refractarios y sospechosos tales como la inspiración, la fantasía, el sueño, la pasión, la música, etc. Era mucho más cómodo trabajar tranquilamente sobre una materia inerte y muerta que no se debatía bajo el acero. *El arreglo y disposición de las palabras entre sí se convirtió en un juego puramente cerebral como el álgebra o el ajedrez.*" (*Nouv. Rev. Fr.*, 1º de oct. 1925, p. 424.)

"¡Cuánto lirismo excita en todos los corazones ese bienaventurado término de *sujeción* (*contrainte*) que, de creer a los críticos, es la madre de nuestra poesía! Ni siquiera se encuchará gruñir al bolchevique intimidado que la sujeción natural exigida por el pensamiento y la expresión musical es ya bastante dura sin necesidad de agregar obligaciones artificiales y pueriles... Se le contesta que así como el Código Penal no ha molestado nunca sino a los malhechores, del mismo modo las sujeciones de nuestra prosodia no han embarazado nunca a un verdadero poeta... Nuestro joven levantisco tiene que callarse. Ha sido una famosa respuesta. Le han remachado el clavo como lo merecía. *Así, la prosodia es saludable por cuanto constituye una sujeción, pero por otra parte y para el verdadero poeta, no es sujeción en absoluto.*" (N. R. F., 1º de nov. 1925, p. 558.)

a eso. Pero semejante salirse del eje, hoy en día, hacia el lado de una "poesía-razón" enseñante, no es menos incomprensible después de la profundización de todas las artes a lo largo de veinte lustros de sensibilidad creadora renovada sin cesar y cuyo fondo es inagotable. Lo que lleva a pensar que esa vuelta, sobre todo en el poema, sería perpetua; obedecería a causas que conviene conocer mejor si se quiere prevenir los efectos. Intentemos desenredarlas.

VI

EL LENGUAJE GNÓMICO Y EL POEMA

Es imposible abarcar una síntesis tan compleja como la obra de arte o el poema sin una lentitud de análisis que desespera al espíritu periodístico. No se equivocaba el abate Bremond al quejarse en sus *Aclaraciones* de que lo urgieran a terminar. Por más minucia que se aporte a este examen, no puede uno jactarse sino de haber hecho una presentación; aún así no está jamás seguro de haber mostrado todas las caras del prisma. La correspondiente a este capítulo y siguientes reclamaría muchas otras, de las cuales me excuso de mostrar tan sólo las irisaciones pasajeras.

El hecho es patente; en Francia sobre todo, el caso de Paul Valéry, colectivo o individual, se repite a lo largo de los siglos; el didactismo (en especial en el arte académico y oficial) termina siempre por aplastar al lirismo, por instalarse en su lugar. Para alcanzarlo, no hay disfraz a que no eche mano, antes de confesarse complacido el Faux-Semblant del siglo XIV [1] o el deshilador del XVIII. Antes que del poeta lírico surja un moralista o filósofo declarado, reviste el ropaje épico o la máscara trágica.

[1] *Faux-Semblant* es uno de los personajes del *Roman de la Rose,* y simboliza la hipocresía. (*N. del T.*)

Oculta a un historiador tras el cuentista, y una píldora en la grajea del madrigal. En fin, el espíritu enciclopedista hace perder enteramente la cabeza al artesano; sueña con encerrar el universo bajo el metro y el rigor, y nuestros elegíacos se avergüenzan de una pastoral que no concluya en palingenesia. Es Chénier con *Hermes,* Lamartine con *La Caída de un Angel,* Hugo con *El Asno* o *Religiones y Religión,* Sully-Prudhomme con *La Justicia,* unos y otros después de discursos más o menos largos donde han ahogado lo poético en lo prosaico.

¡Y bien! ¿No sería ésa una de las más legítimas ambiciones del poeta? ¿Habrá de renegar la poesía del *De Natura rerum* y de las *Geórgicas?* ¿Y *La Divina Comedia,* y *Fausto?* Si en Francia no poseemos nada comparable a esas grandes sumas de un género, un tiempo o una acción, ¿debemos confundir el resultado con el principio?

El principio que da derecho a la poesía de apoderarse de toda materia, resulta demostrado por las obras e inatacable; pero la poesía debe hacer suya esa materia, y por consiguiente transformarla en emoción y belleza, insuflarle vida. Las vastas composiciones de Lucrecio y Virgilio, de Dante y Goethe, son poemas porque lo concreto domina lo abstracto en la medida en que el lírico sobrepasa al filósofo, al historiador y al agricultor. No se cita jamás el *De natura* por sus áridas discusiones sino por las escenas que allí se intercalan, ni la *Divina Comedia* por sus nomenclaturas teológicas y astronómicas, o las *Geórgicas* por sus preceptos o sus presagios del tiempo. El objeto primero y general de esas grandes obras es completamente abandonado frente a los trozos de verdadera poesía a los cuales aquél sólo parece servir de ligadura. La evidencia es tal que aún aquellos como

Charles Maurras, que querrían confiar nuevamente al verso los conceptos puros o las simples utilidades del espíritu, caracterizan su realización mediante términos que satisfarían ampliamente las imaginaciones adheridas al lirismo menos preciso.

Sin embargo, y puesto que todas las materias, "si no son buenas, pueden alcanzar a serlo", se llega a franquear los límites de lo verosímil y a complacerse en entrever la reducción "de los cinco Códigos a alejandrinos", terminando con la apología del didactismo en esta frase asombrosa:

"Nunca se evitará bastante el dejarse asaltar por falsas vergüenzas ante prosaísmos *aparentes*"?! (*La Musique Intérieure*, p. 88.)

¿Nos equivocamos acaso al denunciar un racionalismo capaz de acentuar así el derrotismo poético en que nos estamos hundiendo? Y sin embargo, ¡qué líricos victoriosos habíamos llegado a ser! ¿No habíamos salvado de espinas los canteros maravillosos? ¿No despistamos, perseguimos, matamos a las fieras y a los bárbaros en esos incultos matorrales de lo prosaico que los cubrían? Y he aquí que vuelven a salir de las espesuras, con gran escándalo, esos matadores de la melodía: el matador *razonador*, el matador *espiritual!* Triunfante al fin de esos prosaístas feroces, la armonía pudo desplegarse en libertad por los aires; Orfeo había salvado al ave del vocinglero carnívoro de agudos dientes. ¡El razonamiento, la agudeza! ¿Quién no estaba de acuerdo sobre sus daños? No ya el pensar cuyo sentimiento e imagen prolongan la resonancia mucho más allá de nuestra prisión mental,

sino la idea abstracta, la que ha sido deshilachada de sus figuras de seda; no ya la sonrisa que ilumina y que sabe mezclarse a las lágrimas, sino el seco gesto que se burla, que corta toda queja y todo ardor o ternura. Nos vuelve el rimador que deshila lógica o que hace agudezas. Ya no gira sobre un verso como sobre un talón cortesano, sino que voltea sobre sí mismo de rima en rima, clown forzado e insolente.

Lo prodigioso e inexplicable a primera vista de esta confusión entre la fabricación del verso y el poema, es que aquélla había sido condenada hace más de veintidós siglos por Aristóteles. Recuérdese el pasaje de la *Poética* donde el filósofo protesta por el abuso de llamar poeta a Empédocles igual que a Homero, simplemente porque el físico había versificado su obra. La poesía —dice aproximadamente en su tratado— no está en el verso sino en las imágenes o relaciones entre las cosas que contiene. Establece luego la distinción del ditirambo (cosa que nuestros clásicos olvidaron demasiado), es decir, de la fuente lírica en que dentro de los ritmos más libres todo aparecía mezclado, desde la epopeya a la oda heroica o elegíaca, para culminar en la tragedia, lírica también en sus coros.

¿Cómo, al apoyarse en Aristóteles para esta clasificación, pudo la tradición llegar a olvidarse del fundamento que aquél le diera? Si después de todas las generaciones que lo han visto reproducirse, este olvido se manifiesta aún hoy con la voluntad provocadora de ahogar el lirismo bajo el didacticismo (sin que se crea perder el sentido de la poesía, y hasta reconociéndole en el análisis su verdadero carácter!), es que existe una causa profunda para semejante error. En efecto, a través de Aristóteles donde una parte de la doctrina contradice a la otra —contradic-

ción que sigue rigiéndonos—, esa causa está en el lenguaje mismo.

El didactismo o enseñanza nos comunica el objeto de dos maneras (aisladas, sucesivas o simultáneas) : por imitación y por definición. Ahora bien, es sabido que Aristóteles ha visto el origen de la poesía y de todas las artes en nuestra natural tendencia a imitar lo que nos rodea, tendencia favorecida desde las primeras lecciones de la infancia por la necesidad de imitar a fin de adquirir conciencia de las cosas e instruírse. Bien puede luego nuestro filósofo separar de esta necesidad el sólo placer del canto y del ritmo, y recordarnos que la imitación no está ya en juego cuando no se ha visto el original; toda su doctrina se funda en que el placer del arte es inseparable de aquello que nos enseña. Los *poetizadores* de todas las lenguas, desde el *ut pictura poesis* de Horacio, no han hecho sino encarecerla sin darse cuenta de la mortal antinomia que perpetuaban. Al separar a Empédocles de Homero, al mostrar en la fuente de toda poesía la alianza completa e íntima de nuestros medios expresivos incluídos en el lirismo, y que también tienen forzosamente por origen la imitación, Aristóteles no había distinguido que en el caso del placer artístico la imitación es sobre todo desinteresada, mientras que el interés domina en la imitación didáctica. La primera se asocia al pleno ardor de vivir de una manera más intensa y más bella; la segunda a la simple necesidad práctica de nuestros conocimientos; y esta imitación enseñante tiende sin cesar a abstraerse, como ocurre en su signo, en aquello que la resume: la *definición*.

¿Pero qué nos revelan estos distintos caracteres de la

imitación? El proceso mismo del lenguaje y su fin, cuando el verbo se identifica a la idea pura, cuando de *emoción* pasa a ser *noción.*

A decir verdad, y desde el lenguaje original, antes que la palabra fuese una serie coherente y pudiera ser o parecer aislada de los restantes movimientos musculares, el gesto significaba tanto como expresaba. De este doble valor surgieron los ritmos primitivos que, imitados por la palabra, sirvieron antes de la escritura a crear fórmulas transmisibles del pensamiento naciente. Tratábase de fijar la idea en la memoria mediante la repetición de un movimiento, movimiento del que el pensamiento mismo tomaba la forma balanceada. Era el lenguaje gnómico por sentencias y máximas, la expresión metrificada de las leyes de Solón o de los principios de Pitágoras, extendida a todas las materias de la joven ciencia. El gnomismo ritmado sirvió particularmente de vehículo a la moral, y el apólogo yuxtaponía las dos imitaciones, la imaginativa y la didáctica, por separadas que pudiesen estar.

La raison du plus fort est toujours la meilleure
Nous l'allons PROUVER *tout à l'heure.* (2)

Y con todo no debe pensarse que esto sea hoy enteramente distinto, después del abandono del método mnemotécnico de Port-Royal surgido y renovado sobre los métodos antiguos, y del que La Fontaine extrajo tan maravilloso provecho. Yo he alcanzado a recitar los versos del *Jardin des racines grecques* y, al mismo tiempo que las *Fables,* las reglas de Lancelot "para aprender fácilmente la lengua latina":

(2) La razón del más fuerte es siempre la mejor
y vamos a PROBARLO de inmediato.

Souvent au Verbe neutre; Et toujours à l'Actif;
On donnera la chose au Cas accusatif. (3)

Y cómo desdeñar estos deliciosos octosílabos:

Lorsque le Verbe signifie
Le désir de faire et l'envie,
Il n'aurait point de Preterit,
(*Tels sont aussi* FERIT, AIT.)
Exceptez-en PARTURIO,
ESURIO, NUPTURIO. (4)

Pero a pesar del rechazo de tan excelentes métodos, no dejamos por eso de aprender en verso los diez mandamientos de Dios (5), y nos basta abrir nuestras revistas para ver que la publicidad se ha apoderado de lo que la escuela desdeña. Charles Maurras puede estar tranquilo; ya que no la ciencia, la sensatez de las naciones acudirá siempre al verso para ayudar a la memoria, es decir a la imitación repetida de un gesto transpuesto a las palabras. Toda la cuestión está en saber en qué me-

(3) Con frecuencia en el verbo neutro, y siempre en el activo, habrá de ponerse la cosa en caso acusativo.

(4) Cuando el verbo significa / el deseo de hacer, la voluntad, / no tendrá pretérito, / (así es en FERIT, AIT.) / Exceptuad a PARTURIO, / ESURIO y NUPTURIO.

(5) A este didactismo de mnemotécnica religiosa se incorporan muchos poemas de Francis Jammes, especialmente *Les Georgiques chrétiennes,* cuyos siete cantos están formados por dísticos ininterrumpidos. Dentro de un espíritu opuesto, Jammes ha cometido el mismo error que Valéry y Maurras. Aproximado así a simples procedimientos de mnemotecnia, y en tanto que verdadera composición de arte, el poema no puede ser sino muy corto, como los cuartetos de Omar Kayham —una *Inscripción,* como tan felizmente titularan Henri de Régnier y Charles Maurras algunos de sus versos.

dida esas repeticiones son inseparables del arte, y en qué medida debe y puede éste disimularlas.

Si en un pensamiento abstracto de La Rochefoucauld se vuelve a encontrar el balanceo del proverbio popular, es que el proverbio estaba ya en el refrán de la canción, refrán que reproducía el movimiento final de una figura danzada.

Du gain l'odeur
A bonne saveur (6)

afirma un viejo dicho que tiene exactamente la forma del

Je suis Grosjean comme devant (7)

de La Fontaine, que no difiere de esos mil giros de antiguas rondas francesas, perpetuadas en los refranes de rondeles y baladas. Y cuántas veces esos refranes adoptan giro de proverbio, producido por la repetición del movimiento y de la imagen, como

Mais où sont les neiges d'antan? (8)

La imagen, al igual que el movimiento del lirismo, no embota la agudeza didáctica que reside en la significación misma de la palabra y de sus grupos. Seguid, seguid siempre: del verso-refrán al verso-proverbio se llega al verso-máxima que comienza o termina la estrofa y la tirada de los románticos como de los clásicos, que se desliza a través de las composiciones pictóricas y musicales de los poetas más ajenos al deseo de convencer y de enseñar. Y no se trata solamente de versos-pensa-

(6) El olor de lo ganado / sabe bien.
(7) Me quedé lo mismo que antes.
(8) ¿Mas dónde están las nieves de antaño?

mientos que asoman como cabezas de clavos sobre el panel del poema:

Seul, le silence est grand; tout le reste est faiblesse

ALFRED DE VIGNY.

L'homme est un dieu tombé qui se souvient des cieux.

LAMARTINE.

Nous ne voyons jamais qu'un seul côté des choses;
L'autre plonge en la nuit d'un mystère effrayant.
L'homme subit le joug sans connaître les causes,
Tout ce qu'il voit est court, inutile et fuyant.

VICTOR HUGO.

Ce que l'homme ici-bas appelle le génie,
C'est le besoin d'aimer; hors de là tout est vain.

ALFRED DE MUSSET (*).

Al lado de estos tipos de la poesía-razón (con o sin imágenes), el antididáctico Baudelaire está lleno como sus mayores de versos que resumen el paso de una danza con uno de esos golpes de talón por los cuales la misma imagen golpea con una conclusión *abstracta* —en especial el fin de numerosos sonetos—:

(*) Sólo el silencio es grande; todo el resto es flaqueza.

El hombre es un dios caído que se acuerda del cielo.

Nunca vemos más que un solo lado de las cosas;
el otro se hunde en la noche de un misterio aterrador.
El hombre sufre el yugo sin conocer las causas,
y todo lo que ve es breve, inútil y huyente.

Lo que aquí abajo el hombre llama genio,
es la necesidad de amar; fuera de eso todo es vano.

Pour faire épanouir la rate du vulgaire.

Le travail de mes mains et l'amour de mes yeux.

Du sang que nous perdons croît et se fortifie. (10)

Con Verlaine, sin llegar a alejandrinos como

L'amour de la Patrie est le premier amour
Et le dernier amour après l'amour de Dieu. (11)

y con Mallarmé, sin ir hasta estos octosílabos:

L'ère d'autorité se trouble
Lorsque, sans nul motif, on dit
De ce midi que notre double
inconscience approfondit... (12)

o versos como

L'espoir luit comme un brin de paille dans l'étable (13)

o como

Tel qu'en lui-même enfin l'éternité le change, (14)

son versos perfectamente gnómicos en su profundidad irradiante. Después, en todos los simbolistas que vinieron tras ellos, no se encuentra trama poética (aún las más vaporosas) donde no queden prendidos algunos viejos hilos de las leyes de Solón que cruzan las figuras con

(10) Para provocar las risotadas del vulgo.
El trabajo de mis manos y el amor de mis ojos.
Con la sangre que perdemos, crece y se fortifica.
(11) El amor de la patria es el primer amor
Y es el amor postrero después del amor a Dios.
(12) La era de autoridad se altera
cuando, sin motivo alguno, se dice
de este mediodía que nuestra doble
inconsciencia profundizó...
(13) La esperanza brilla como una brizna de paja en el establo...
(14) Tal que en sí mismo al fin la eternidad lo cambia...

los más antiguos balanceos rítmicos, o que se mezclan a ellas.

Así, la imitación por el lenguaje de los primeros gestos humanos y de su mímica gnómica inherentes a la menor frase, hace que el poema aspirante a la pura y sola belleza comporte, a pesar de las intenciones del poema, esas bases que parecen serle enteramente extrañas. *Toda poesía es forzosamente una enunciación; pero si en verdad la poesía es ésa que nombra, será tanto más ella misma cuanto consiga hacérnoslo olvidar, cuando el didactismo resulte, en la expresión emocionante o transfigurante, indiscernible del lirismo.*

Es lo que justamente ocurría y sigue ocurriendo aún con la poesía primitiva espontánea, en donde por el placer desinteresado de la danza y del canto desaparece la *significación* del objeto en su *representación.* Es lo que distinguía los poemas de Homero de la física de Empédocles; fueran los que fuesen los puntos comunes —mnemotécnicos o didácticos— de sus metros, el objeto era más que enunciado por el poeta, era ligado a todas las relaciones de su ubicación en nuestra vida, envuelto en las emociones que provoca.

Si por el hecho mismo del lenguaje, llegado sobre todo al estado de extrema abstracción de nuestras lenguas literarias, somos siempre más didácticos y gnómicos en nuestros transportes de lo que quisiéramos, *nada será más enojoso y más vano para la poesía que, bajo el pretexto del pensamiento, reducirla a los momentos de exclusiva utilidad, allí donde la noción excede la emoción, y hacerla sierva del conocimiento a expensas del solo ardor embriagante* (15). Un poema sólo puede consagrar

(15) Tanto más cuando que si se los extrae de la página escrita y se los reencarna en nosotros, en un organismo viviente, el juicio

la derrota de la poesía cuando contiene versos abstractos del género de

Tu gardes les coeurs de connaître
Que l'univers n'est qu'un défaut
Dans la pureté du Non-Être ([16])

(*Valéry.*)

o bien:

La superbe simplicité
Demande d'immenses égards!
Sa transparence de regards,
Sottise, orgueil, félicité,
Gardent bien la belle cité!
Sachons lui créer des hasards,
Et par ce plus rare des arts,
Soit le coeur pure sollicité!
C'est là mon fort, c'est là mon fin,
A moi les moyens da ma fin! ([17])

(*Valéry.*)

y la sentencia menos subjetivos se colorean con ese ardor inherente a todo lenguaje cuya propiedad fundamental sabemos que es la de ser afectiva, ya que *"no vivimos para pensar, sino que pensamos para vivir"*, ya que la vida es siempre acción y la acción está necesariamente gobernada por la sensibilidad personal. (Ver CHARLES BALLY, *Le Langage et la Vie*, ps. 18-23, ed. Payot, 1926.)

([16]) Impides a los corazones conocer
que el universo es sólo un defecto
en la pureza del No-Ser.

([17]) ¡La soberbia simplicidad
exige inmensos cuidados!
¡Su transparencia de miradas,
necedad, orgullo, felicidad,
guardan bien la hermosa ciudad!
¡Sepamos crearle azares,
y por la más rara de las artes
sea el corazón puro solicitado!
¡Ese es mi fuerte, esa mi pureza,
a mí los medios para mi fin!

Por la sola lectura de estos versos, Bremond hubiera debido darse cuenta de que su autor no necesitaba ser defendido en absoluto contra los partidarios de la poesía-pura, y que ningún poeta después de Boileau había tenido tantos títulos para sucederlo en la Academia.

Pues esta vieja señora no tiene tan mala vista como se pretende. Sabe distinguir muy bien a los visitantes que convienen a su salón, especialmente a los sostenedores de una tradición intangible. No podía dudarse de que una vez tranquilizada con respecto a las reglas poéticas en el caso de Paul Valéry, elegiría en él al puro letrado antes que al poeta puro, siguiendo la inclinación de sus gustos seculares. Habiendo cometido el error de no recibir a Charles Maurras (que había hecho imposible su elección), le correspondía aprovechar la aportunidad de una bella revancha.

Si el abate Bremond hubiese tenido tal certeza, hubiera preocupado mucho más a los enemigos de la poesía, librándose él mismo de sus engaños. La hubiese extraído del grafismo totalmente exterior al cual, desde los alejandrinos, está sometida, y que tiranizó tanto como Virgilio o Malherbe a estos tres últimos inspiradores del lirismo moderno (al menos por el contenido, ya que no siempre por el continente) que fueron Poe, Baudelaire y Mallarmé. Pues estos poetas, al igual que su restrictivo alumno Valéry, a pesar de su intelectualismo y su formalismo enriquecieron magníficamente con misteriosas joyas el vellocino de oro que sus antecesores, a través de los bagajes mismos de la razón, traían de su viaje a las islas afortunadas.

VII

LA POESÍA Y EL ESTADO DE CONCIENCIA

Con todo, Paul Souday no tuvo inconveniente en recordarnos que Valéry se creía poeta por el *dominio* mismo del intelecto. Pero al mismo tiempo lo citó en falso, como si Henri Bremond exigiera el "sacrificio" de la razón, le lanzara el "anatema", despreciara "todo el fondo humano" y redujera la poesía pura a un "agradable *flatus vocis*" (*Le Temps,* 26 de octubre de 1925).

Mas desde el principio de nuestras citas venimos leyendo en nuestro académico: "En un poema ... hay ante todo y sobre todo lo inefable, *estrechamente unido* por otra parte a los *pensamientos* y a los sentimientos ..."

En vano puso M. Bremond su texto exacto ante los ojos del crítico del *Temps*; Souday volvió a la carga para afirmar que Bremond "excluye de la poesía los sentimientos y las imágenes" (2 de noviembre de 1925), y aún por tercera vez para asegurar que "*proscribe* todo elemento intelectual ..." (9 de noviembre). En fin, Paul Souday transportó hasta los Estados Unidos su encarnizamiento en no comprender, y en el *New-York Times Book Review* tuvo esta recaída: "La razón es su bestia negra ... No concede ninguna importancia al sentido ... Como supresión de toda actividad intelectual, el misterio, tal como lo concibe Bremond,

conduciría directamente a los abismos del materialismo . . .", etc. etc. (*Nouvelles Littéraires*, 26 de diciembre).

No hay que quedarse estupefacto ante una tan inconcebible voluntad de error. Si se desdeñan las lamentables ironías sin argumentos de la *Action Francaise*, quien se niega a reconocer que el solo título de *La Musique Intérieure* de Charles Maurras contenía y compendiaba todas las nociones bremondianas de "poesía pura", y si resulta muy natural que versificadores espirituales como Tristan Derème respondan con la voz de Boileau cuando se les habla de poesía (1), no es posible dejar de pre-

(1) Para darse cuenta hasta qué punto se entontece el espíritu cuando se mete a dar lecciones a la poesía, basta citar esta muestra:

Et qu'entends-je! On nous dit que c'est sorcellerie
—Le vers! —magie, envoûtement...
Ah! de grâce, messieurs, attendons un moment;
Respirons, je vous prie.
Le vers, depuis longtemps, ne sait-on ce que c'est?
"Cinq et quatre font neuf, ôtez deux, reste sept."
Faut-il chercher en lui de ces choses divines
Et quitter notre vieux terrain?
Comptez-moi vos dix doigts et puis vos deux narines,
Et vous avez l'alexandrin.

(*La Muse Française*, diciembre de 1925.)

¡Qué oigo! Nos dicen que es hechicería...
—¡El verso! —Magia, sortilegio...
¡Ah, por favor, señores, un momento;
Respiremos, os lo ruego.
Desde hace mucho, ¿no se sabe qué es el verso?
"Cinco y cuatro son nueve; quitad dos, quedan siete."
¿Hay que buscar en él esas cosas divinas
Y abandonar nuestro viejo suelo?
Contad vuestros diez dedos y las ventanas de la nariz,
Y tenéis el alejandrino.

Tristan Derème no ha borrado esta mala chanza en un folleto, *Guirlande pour deux vers de Gérard de Nerval* (Au Pi-

guntarse por qué numerosos corresponsales del abate Bremond, entre los más comprensivos, y muchos finos analistas que figuran entre los mejores de hoy en día, no han captado la delicadeza del problema o han pasado al lado de la cuestión. (2)

Nada demostrará mejor que este examen hasta qué punto era necesario colocarnos otra vez frente a la verdadera poesía y su naturaleza verdadera.

Error fundamental fué el confundir la *voluntad* intelectual en la manera de dirigir el acto interior de donde ha de nacer el poema, con la *naturaleza* intelectual que el acto pone en juego. Dicho de otro modo, se cae en equívocos sobre los *orígenes* al discutir acerca de los *métodos.*

Admitiendo que la voluntad, que supone una conciencia clara, no sea casi siempre una ilusión, los métodos artísticos pueden adoptar diversas formas y parecer enteramente opuestos a la naturaleza original transmitida por el acto. Lo importante es que esta naturaleza no sea disfrazada. Esforcémonos por distinguir los elementos en su orden vital, antes de llegar a la unidad sintética que la constituye.

Nuestros intelectualistas literarios hacen de este orden un desorden increíble. Al quedarse en el solo dominio

geonnier, 1926) en el cual reconoce ampliamente "el misterio de la poesía", su "magia" y su "hechizo". Pero todas las contradicciones son buenas para los despreciadores del alto lirismo.

(2) Pongamos sin embargo aparte el curso dictado este año en la Universidad de Lyon, sobre la *Esthétique du sentiment,* por V. Segond, quien ha hallado en la solución del problema de la *poesía pura* la respuesta a todas las dificultades. (*Revue des Cours et Conférences,* abril a julio de 1926.)

de la inteligencia, mezclan dos órdenes que se completan en nosotros, pero oponiéndose.

El primero comprende nuestra facultad de *imaginar*, por ella la de *inventar* y luego, propiamente, la de *descubrir*. (Tres facultades que, en efecto, se relacionan, pero que son distintas y que pocos individuos reúnen).

El segundo comprende nuestra facultad de *abstraer*, por ella la de *razonar*, y luego la de *juzgar*. (A pesar de las dos precedentes, no siempre se posee la tercera).

Evidentemente, desde que se trata de creación, nuestra inteligencia inventiva se adelanta a nuestra inteligencia razonante, así como constituye nuestra primera guía en la vida cuando nos es necesario andar de descubrimiento en descubrimiento. Ahora bien, los contradictores del abate Bremond se limitan a identificar únicamente la inteligencia a la razón, considerándola pues bajo su más reducido aspecto.

Desde que la inteligencia abstractiva interviene en la creación para imponer su orden a la inteligencia imaginativa, mata la disciplina viviente, detiene la obra de arte en el empleo de todos sus recursos *orgánicos*.

Por parte de nuestros racionalistas exclusivos, esta manumisión de lo abstracto se explica de todos modos muy bien, ya que no pueden desconocer que nuestra facultad intelectual de imaginar no detiene en nosotros la fuerza creadora inicial, dependiente de una aún más fundamental, la *sensibilidad* que es base de la vida. Y como a todo precio quieren asimilar la inteligencia a la conciencia, les resulta insoportable esta imaginación hija de una sensibilidad oscura en la que ninguna luz alcanza a atravesar enteramente las tinieblas. En vano tratan de librarse de ella; nuestra inteligencia inventiva no sería nada sin la sensibilidad a la que debemos la

facultad de experimentar *sensaciones* ante todo, y más tarde *sentimientos.*

Si se admite como exacto el proceso de este rudimento psico-fisiológico, este origen primerísimo que es la sensibilidad dirigiendo la naturaleza de la poesía y de las creaciones que entraña (así como se impone al nacimiento del ser, aunque sea en sus crecimientos sucesivos), jamás ha de faltar en nuestras constataciones so pena de ver perder pie al análisis. Pero nuestros intelectualistas, olvidando la sensibilidad o suprimiéndola, roban su alimento esencial a la imaginación creadora y especialmente a la poética, tal como si arrancaran a un niño del seno de su madre.

La "poesía pura", entendida en tal forma como una separación forzada, está lejos de ser un perfeccionamiento supremo como ellos suponen. *"Puro" no debe ser comprendido en el sentido químico del "agua pura" destilada, en la que se han eliminado los elementos vivientes para alcanzar la perfecta pureza de la sustancia mineral; sino en el sentido biológico de "pur sang", cuando el ser manifiesta los caracteres más distintivos, más conformes a sus orígenes, las virtudes más completas y más raras de su naturaleza.* (3)

Desde que permanecemos en la norma biológica, la inteligencia no puede apuntar sino a lo sensible, y aún extender los poderes de su apoyo. Sensaciones y sentimientos, inherentes al temperamento en sus más secretas profundidades, componen el fondo original de nuestra

(3) Huelga decir que al hablar de "puro" debe eliminarse por entero el sentido moral. Bremond lo ha señalado bien; se trata ante todo de una pureza metafísica, pero que importa enlazar con una pureza biológica. Es verdad que cuando se arriba, aún metafísicamente, a la última "purificación", a la catarsis, el arte corre peligro de moralismo. (Ver *Prière et poésie.*)

naturaleza en sus enlaces con las percepciones que tomamos de lo exterior. Los intelectualistas de segundo grado rechazan esta originalidad. Bajo pretexto de desenredar el ovillo, cortan groseramente sus nudos; eliminan, rompen la mayoría de los hilos, contados uno a uno; y sólo obtienen unas hilas reducidas a nada. Hacen aún peor, identifican ese resultado a su numeración: lo concreto desaparece en lo abstracto, la experiencia ante el sistema.

El puro sistema mental, aún contraído a lo extremo en la reducción matemática, sería altamente creador por ser resultado de un estado superior de conciencia. Pero esta superioridad creadora por la conciencia es vana. Por el contrario, conduce al esquematismo; el ideal se convierte en fórmula. Asombráos, después de eso, que el "cubismo" se reúna en todas las artes con el "academismo" —¡oh colmo de horror!— industrial.

En cualquier grado que sea, la creación está ya cumplida cuando la conciencia se nombra su soberana, pues que su trono está siempre tallado en el pasado conocido.

La señal indubitable de lo consciente es aquello previsible por el conocimiento; se tiene la seguridad de obtener tal o cual resultado por la adaptación de tal o cual elemento ya experimentado. Ahora bien, interróguese a cualquier artista, o que un poeta, un pintor o un músico se interrogue a sí mismo; si es capaz y sincero, aún siendo el más inteligente (digamos el más intelectual) convendrá en que casi siempre el resultado que se busca es obtenido por un elemento enteramente distinto, indeterminable, y que lo consciente culmina en lo incons-

ciente.[4] Huelga decir que se trata de creaciones verdaderas, no de imitaciones aplicadas, psitacismos de imágenes, palabras, líneas o colores.

Al estudiar el fenómeno de la inspiración, notemos los tres estados por los cuales pasa. Ya sea en el estado primero de *recepción*, cuando el poeta es puesto en contacto con los elementos que deben suscitar la obra; en el estado segundo de *condensación*, cuando los elementos recibidos se transforman en el trabajo interior donde se

(4) "Por maravillosamente inteligente que fuera Proust, obedecía a un orden que le venía desde más alto que su inteligencia, *a cierta cosa que él mismo, pese a su incomporable lucidez, no hubiese podido definir*, y que por consiguiente resulta vano querer *fijar mediante una fórmula*." Louis de Robert (*Nouvelles Littéraires*, 18 de septiembre de 1926.)

Conviene recordar aquí esta página de Tancrède de Visan sobre *La Filosofía y el Lirismo Contemporáneo*, a propósito del bergsonismo y el simbolismo:

"Los psicólogos distinguen dos suertes de conciencia: la conciencia *reflexiva* y la conciencia *espontánea*. La primera se halla como en la superficie del ser y trabaja sobre una materia que no ha creado; tiene por misión el reflejar los datos inmediatos y formar una especie de precipitado psicológico que, con un término general, podría llamarse lo *pensado*. Por debajo de lo *pensado* se halla lo *vivido*, la espontaneidad o conciencia inmediata. Es ésta la que habla cuando creamos, es ésta la que constituye el fundamento del ser. Un artista se vería dificultado para decir cómo ha escrito cierto poema, pues la idea así como la estrofa que la envuelve se le presentaron de golpe y cuando menos pensaba en ello; sólo más tarde reflexiona él en su creación primera, pero esta creación, en su forma intuitiva, es obra de la conciencia espontánea.

Si se prefiere, el yo se nos muestra bajo dos aspectos muy distintos según que se lo estudie del exterior o del interior. Visto del exterior, el yo refractado es neto, preciso, pero impersonal, privado de color y personalidad. Así abstraído para aprehenderlo mejor en los límites de la inteligencia, este yo "es sólo la sombra del yo proyectada en el espacio homogéneo." (*L'Attitude du Lyrisme contemporain*, ps. 449-450. Mercure de France, 1911.)

elabora la obra; o finalmente en el estado tercero, el de *emisión* realizadora, casi nunca una onda consciente une estas tres fases de la inspiración, cuando no las separan muchas veces años de distancia, sin que el inspirado previera que las dos primeras se resolverían en poema, ni qué poema saldría de ellas. ¡Ah! Cuántas veces, al interrogarme, me sentí obligado a responder: *Sólo me siento consciente de no serlo*...

Esto no quiere decir que la inteligencia segunda no desempeñe su papel en la creación. Una especie de puente pone en comunicación las orillas opuestas del bosque y la llanura, del sentimiento y el juicio, y la piedra angular nos es dada en ese punto de intersección de lo inconsciente y lo consciente que reside en el poder personal e indeterminado del *gusto* del cual depende la elección. Pero aunque yo escoja, y modifique larga y minuciosamente las palabras y los sonidos, si lo hago en el sentido de la naturaleza poética despierto más y más las resonancias misteriosas que aguzan, prolongan, transfiguran mi sensibilidad al infinito y como "más allá de mi ser." (Maurras). Lo consciente no me ha servido sino para volver a pasar a lo inconsciente y encontrarlo por eso mismo tanto más impenetrable, como la floresta virgen; más fértil y maravilloso.([5])

([5]) Y esto es cierto estéticamente en el arte del poeta, por ser cierto lingüísticamente en sus medios naturales:

"El funcionamiento del lenguaje es en gran parte inconsciente... Casi nunca pensamos en las innumerables representaciones que nuestro espíritu se ve obligado a asociar y combinar para la menor frase que pronunciamos, y es inconscientemente que en la conversación escogemos las palabras que nos parecen más comprensibles y más expresivas; es inconscientemente que forjamos a veces palabras nuevas que oscuras analogías nos hacen encontrar; inconsciente es asimismo el trabajo espontáneo de comprensión del interlocutor... Más inconsciente es mi pensamiento, más puede

Así, por más que dé yo vuelta en todos sentidos la formulación primera del problema, el fundamento de la tesis del abate Bremond resulta cierto con toda evidencia, no sólo para el artista sino para todo imaginativo inventor: la poesía-razón está por fuera de la "realidad" poética; la razón sola y sus rigores (al igual que la voluntad alzada sobre convenciones) no es creadora. La sensibilidad del resto (sensación y sentimiento), más o menos instintiva e inconsciente, tiene su armazón propia, su lógica, "sus razones que la razón no conoce." (6)

Entre todos los contradictores y aprobadores literarios de H. Bremond, tan sólo Pierre Mille ha comprendido estas bases y su amplitud:

"La poesía no excluye la razón, es decir lo consciente, sino que tiene por objeto hacer ascender lo inconsciente hasta lo consciente y (por un magnífico y mágico giro), absorber lo consciente en lo inconsciente. Lo que excluye en absoluto es el aparato *lógico* de la prosa razonable." (*Nouvelles littéraires,* 7 de noviembre de 1925.)

Dos ligeras correcciones: lo consciente no depende sólo de la razón; se puede tener conciencia de sensaciones y

contar con una comprensión exacta y profunda; por el contrario, más reflexiva y analítica es la expresión, más obstáculos encuentra para hacerse entender por todos. Con frecuencia una palabra que se nos escapa, con no poco asombro nuestro al verla surgir, penetra más hondamente en el espíritu ajeno que una frase clara y lógicamente construída. *Tal vez porque solamente el pensamiento inconsciente posee el don de simpatía; y es sin duda por lo inconsciente que los espíritus se penetran con mayor eficacia."* (CHARLES BALLY, *Le Langage et la Vie,* ps. 36-37, loc. cit.)

(6) Importa no repetir el pensamiento de Pascal como un dicho manoseado. Las "razones" de sentimiento *no se oponen,* a la "razón" del espíritu. No la niegan, pues que son también "razón"; la aflojan, la extienden, la vivifican; tan sólo que *la razón no se da cuenta,* es incapaz de advertirlo, no puede *razonar.*

sentimientos que escapan a toda piedra de toque racional. Además hay otra "lógica" que la del razonamiento como acabamos de decir, y en lugar de Pierre Mille hubiese yo subrayado la palabra "aparato" y eliminado "lógico". Independientemente del consciente efectivo y de la lógica deductiva, la razón no está excluída de su hogar por la poesía, sino que sólo debe reducirse, como en la vida, a su lugar de ama de casa.(7).

En uno de los más destacados estudios (muy desiguales) del volumen sobre *L'Art et la Pensée* (F. Alcan, 1926) integrado por varios colaboradores para el *Journal de Psychologie.* Charles Lalo ha analizado *Lo consciente y lo inconsciente en la inspiración.* Después de mostrar la interpretación constante de estos dos estados, y en especial el papel de los "esquemas imaginativos", demasiado ingeniosos "*intermediarios*" entre dos polos harto distintos, el autor cree poder concluír que si las primeras fases de la inspiración ordinaria son inconscientes, son en cambio conscientes en los "hechos privilegiados" de las artes, donde la obra es terminada, "detenida" por la intervención de la "conciencia clara". Se apoya en las múltiples correcciones y retoques de los artistas y los escritores que tratan de alcanzar lo definitivo. Pero aunque estudie la técnica de Rembrandt, de Rodin o aún

(7) "Aquellos pensamientos míos que *germinan en plena vida,* no son jamás de orden esencialmente intelectual; son movimientos acompañados de emoción... son desbordamientos y repliegues de deseos, de voliciones, de impulsos vitales. Es sin duda por el intelecto que tomo conciencia de esos movimientos múltiples, *pero él no constituye su esencia, es tan sólo el vehículo, el que los pone en escena y en obra.* Esta forma de pensamiento, única habitual y normal, se refleja fielmente en el lenguaje natural; y si ello es cierto, *debe ser otra cosa de lo que nos hace creer la lógica.* (CHARLES BALLY, loc. cit., ps. 20-21.)

de Anatole France, ¿qué constatamos? Que el más clarividente de los artistas no puede saber adónde va; que sus correcciones y procedimientos son el fruto —al igual que sus esbozos, esquemas y borradores— de sucesivos tanteamientos adecuados para mantenerlo en la síntesis confusa de la exaltación inicial, o ayudarlo a reencontrarla; y que, cuanto más genio posee, más tiende hacia la expresión que nos aleja de una determinación neta, limitada, buscando provocar en las profundidades del inconsciente la mayor suma posible de sugestiones. En suma, la obra, (se entiende la obra lírica, y en ciertos aspectos todo trabajo de imaginación pertenece a la vida lírica), no es nunca *detenida.* Cuando la "conciencia clara" pretende fijarla, la mata.[8]

[8] ¡Qué importa que para Charles Lalo, como para P. Guillaume, "los procesos inconscientes sigan la misma ley que los procesos conscientes"! Que lo inconsciente y lo consciente sean o no "dos potencias heterogéneas del espíritu", los resultados estéticos son los mismos: deben menos a lo consciente que a lo inconsciente. Por el momento basta con transcribir esta última frase de Lalo: "Nuestra sonda lanzada al inconsciente contribuye quizá a remontar hasta la superficie un poco de la realidad profunda, sin que pretenda hacerla conocer enteramente, *ni tal como es en sí.*"

(Cf. igualmente el capítulo sobre los "grados de conciencia", en *L'Intelligence,* Alcan, 1926, por B. Bourdon.)

En resumen, que no debe atribuírse un valor recíproco absoluto a lo consciente y a lo inconsciente. "Inconsciente" y "subconsciente", "conciencia informulada" y "conciencia clara", "espontánea" o "reflexiva", son términos sólo apropiados para mantenernos sobre los límites de lo indefinible.

VIII

LA POESÍA (PROSA Y VERSO) Y LA MÚSICA. EL LIRISMO

Una de las principales causas del debate —acabamos de verlo —fué la anfibología creada por la palabra "pura". Valéry es el gran responsable, desde que la entendió como pureza química lograda por destilación voluntaria y absoluta. Retengamos bien que, por el contrario, se trata de una pureza de especie, que conserva en el objeto todas sus cualidades orgánicas y sólo rechaza los elementos extraños a su vida original.

De esta primera anfibología se desprendió una segunda sobre el papel de lo consciente en el poema. Ese papel sería en efecto preponderante en caso de que quisiéramos eliminar los principios vivientes para obtener una esterilización perfecta; pero como sólo importa mantener o reencontrar el tipo puro en toda su complejidad instintiva, no es posible perder nada de las riquezas del inconsciente, único que puede llevarnos a él.

El abate Bremond lo ha comprendido a maravilla, aunque sin separar bastante la pureza biológica de la pureza química. Sus *Aclaraciones* nos lo prueban por las mismas observaciones de sus corresponsales, quienes le hacen notar que no se dice lo suficiente al separar la "pureza metafísica" de la "pureza moral". En cierto sentido equivalía a favorecer la esterilización el tachar

de impureza —para distinguir mejor lo prosaico de lo poético— a elementos comunes a la prosa y al verso (imágenes, sentimientos), puesto que la naturaleza de la poesía no sólo los incorpora sin alterarse, sino que lo hace casi siempre en una comunión que, al intensificarla, multiplica su expansión irradiante.

Nueva confusión se establecería de no recordar expresamente que la prosa puede recaer en lo poético y el verso en lo prosaico, por el contenido y el continente. El autor de la *Poesía Pura* hubiera contribuído a disiparla mejor colocando uno junto al otro fragmentos de verso y de prosa de sugestión poética igualmente inefable. Nuestros grandes prosistas imaginativos o sentimentales están llenos de ellos. Trátase ante todo de no disminuir la poesía misma y reconocer todos los medios de manifestarla a través de una sustancia común[1].

Dentro de este espíritu, conviene dejar completamente de lado la vieja distinción bilateral de la prosa y del verso, tan falsa como todas las demás, e identificar la poesía allí donde se presente en la alianza indivisible del sentimiento y su expresión estética que la constituye.

Al retomar bajo otro ángulo lo que decíamos del didactismo obligatorio inherente a las palabras, y de la necesidad de tornarlas ante todo dependientes, para el poema, del movimiento emocionado que las transporta, de la emoción al lenguaje y del lenguaje a la emoción,

(1) "Entre las dos categorías de la expresión humana (la poesía y la prosa) no quiero expresar más que tendencias divergentes y diferencias extremas, mientras una ancha zona mediana permanece indecisa. Esta observación vale sobre todo para la literatura francesa, donde la poesía es frecuentemente prosa "montada" mientras que por su parte la prosa está repleta y agitada de verso infuso." (Paul Claudel, artículo citado, *N. R. F.*, 1º de octubre de 1925, p. 419.)

los mutuos compromisos hacen nacer esta alianza con un mismo movimiento *figurativo* —que es el ritmo. El ritmo completa la unidad de nuestro ser psico-fisiológico, lo vuelve sensible a lo exterior por comunicación atractiva. No podemos expresarnos sin ritmar la serie de palabras que traduce nuestra emoción y la vuelve una persona concreta idéntica a nosotros mismos. Y en tanto que este concreto no es aniquilado por lo abstracto, en tanto que lo abstracto no despoja de su vida personal a nuestras transmisiones, desgasta por el hábito la efigie de nuestra moneda y reduce el relieve del cuño individual por la utilidad general... hay *poetismo.* La menor frase libre, realmente viva así, es invención, es obra de arte. Sólo se trata de una cuestión de grado. Por el contrario, el verso es con frecuencia un clisé, un estereotipo que traiciona la imagen de la moneda en cualquier mano en que esté, y la libra al *prosaísmo.*

Henri Bremond no ha desconfiado lo bastante de la confusión a que fácilmente nos conduce la insuficiencia de los términos y el empleo de "prosa" y "verso" referido a "prosaico" y "poético". Aunque afirme claramente que le parece técnicamente falsa la oposición entre ciertas prosas y ciertos versos, concede aún demasiada "música" a los Balzac, los Bouhours y los Boileau. En tanto que grupo rítmico natural tomado en la independencia de la materia psico-fisiológica del lenguaje, el verso fijo puede ciertamente ser creador al igual que todo otro grupo; pero el verso gráfico, mecanizado, impuesto desde fuera, es a todas las expresiones posibles lo que una fórmula matemática cómoda para el marco de una experiencia: el signo de una realidad que él no es.

Sea como fuere; por el movimiento ritmado y por la sustancia a la vez física e inmaterial que maniobra y

transmite después de haberla hecho brotar de nuestras oscuras profundidades, tocamos aquí el aspecto más importante, delicado y más diversamente comprendido o incomprendido del problema expuesto por Bremond: el de la "poesía-música".

Aspecto delicado, pero que no presenta ninguna de las dificultades del estado de conciencia propio a la composición y la recepción de la obra poética. Estas dificultades no serán jamás enteramente resueltas, pues si lo fueran la esencia misma de la poesía desaparecería con su misterio en esta iluminación. Mas en lo que se refiere a su sustancia musical, no alcanzo a explicarme las controversias que suscita, ya que nos hallamos en presencia de evidencias simples. Para objetarlas es preciso estar ciego, ya por la escritura y las combinaciones de lengua y pensamiento con las que aquélla enmascara la trama sonora del lenguaje, si se es escritor, ya por el empleo de un modo diferente y más extendido de esta misma sustancia, si se es músico. Pero los esteticistas, filósofos y críticos hubieran debido sustraernos hace mucho a estas cegueras de oficio. ¡Ay! Tampoco ellos desconfían lo bastante de sus ojos de escritores y de sus cataratas.

Descendamos la escala que subíamos hace un momento en el penúltimo capítulo. Partir de lo que creemos la idea pura o partir de lo que creemos la sensación pura, no cambia el problema. Desde que el lenguaje ha franqueado el estadio de la primera imitación representativa, el gesto instintivo de la emoción no está más ausente de la idea, aún trascendental, que el pensamiento embrionario lo está de la emoción espontánea y de su gesto

reflejo. Un concepto enteramente aislado de toda sensación, produce en nosotros un cierto calor, energía, fuerza determinante de movimientos mímicos y sonoros más o menos reprimidos (2). Bien se recuerda la fiebre que la lectura de Descartes producía a Malebranche. Con mayor razón un pensamiento susceptible de ser interpretado por el arte, es decir a través de la impresión de nuestros sentidos, y que por consiguiente y en la mayoría de los casos es un sentimiento pensado. Con mayor razón todavía una emoción provocada por una sensación cualquiera, poniendo en juego todo nuestro aparato físico.

Hemos visto cómo esta fuerza y sus movimientos se exteriorizan por el lenguaje, pero debemos preguntarnos de qué manera, independientemente del sentido de las palabras, se presta su materia fonética, esa serie de sonidos producidos por un conjunto de órganos que los modifican según los lugares, las razas, las familias y los individuos; y debemos constatar que esos solos elementos son significantes tanto como emotivos. En efecto: sean cuales fueren los modos de los sonidos del lenguaje —más o menos numerosos, más o menos aislados o agrupados—, toman múltiples valores de significación por sí mismos. Cierto desde los orígenes del grito para el animal como para el hombre, esto es aún más cierto después de siglos de perfeccionamiento de un hablar humano transformado en una lengua organizada, aún en el estadio gráfico de su codificación gramatical. El sentido de la frase *dicha,* no sólo será siempre más rico (lo que va de sí) sino más preciso que aquel de la misma frase *escrita,*

(2) Aún cuando una frase parece enteramente inexpresiva, la entonación y la mímica del parlante mostrarán, al menos débilmente, la afectividad de su pensar. (CHARLES BALLY, loc. cit., p. 24.)

despojada en este caso de toda afectividad, vuelta lo más abstracta posible. Por sus solas entonaciones, el lenguaje musical aparte del verbo, y el lenguaje verbal, poseen una cualidad semántica común(3).

Y sin embargo, la distinción de la poesía y la música ha sido principalmente establecida sobre la inexistencia de esta comunidad. En el empleo de los sonidos, la música habría perpetuado el lenguaje instintivo del hombre y el lenguaje expresivo de las cosas, pero la poesía habría nacido sólo del pensar y no tendría otro objeto que el de volverlo a su idealidad, liberado de toda relación con los sonidos que, verbales, no serían sino signos. Un copioso in-octavo ha sido escrito(4) para demostrar que todos los poetas y casi todos los esteticistas de todos los tiempos se habían engañado (empezando por los griegos y los indios) al querer que los ritmos y las armonías poéticas tuvieran un parentesco con los musicales.

Menos aún se acuerda que la voz humana haya sido la madre de las dos artes, bien que toda una orquesta existe ya en la voz —pues se está obligado a reconocer

(3) Precisa comprenderse bien: independientemente de su asociación. Aquí considero tan sólo la misma sustancia en la música y la poesía, tomada cada una aisladamente.

(4) JULES COMBARIEU, *Les rapports de la musique et de la poésie, considérés au point de vue de l'expression,* Alcan, 1294. En otra obra, *La Musique, ses lois, son évolution,* Flammarion, 1907, se ha rectificado felizmente, pero su capítulo sobre "la música y el lenguaje" es muy insuficiente.

MAURICE GRAMMONT, estudiando *Le Vers français, ses moyens d'expression, son harmonie* (3ª ed. revisada y aumentada, Champion, 1923), ha respondido excelentemente a Jules Combarieu (ps. 199 a 203). Con todo, su libro consagra los excesos de una fabricación científica (donde el rigor doctrinal es con frecuencia arbitrario) en una aclaración excesivamente racionalista y demasiado absoluta de los fenómenos de la inspiración aplicados al mecanismo del verso tradicional.

que nuestro funcionamiento vocal, siendo el de un verdadero órgano, puede dar nacimiento a los sonidos de los instrumentos más diversos. Pero la puesta en acción de esos instrumentos por la palabra no tendría relación alguna con su puesta en acción por el canto. La palabra no sería ya un canto, que usa como él de alturas, duraciones, intensidades análogas, por la única razón de que los intervalos entre sus sucesiones serían más breves y no estarían fijados por una convención de distancias simétricas entre los tonos y los semitonos, como entre las medidas de la duración.

Aún más, pese a la variedad de timbres (vocales y consonantes) que componen cada lengua, pese a su *característica* propia (independiente de la altura melódica) y el extenderse sobre varias gamas del grave al agudo, las armonías del lenguaje serían un débil recurso para el poeta, bajo pretexto de que dependerían de la palabra gramátical y del lugar inmutable de los timbres en la palabra. No pudiendo tenerlos a su libre disposición como el músico, el poeta sólo debería cuidar que no chocaran demasiado entre sí las sílabas que, según el genio del idioma, tornan difícil la pronunciación. Buscar combinaciones sonoras particulares, querer sobre todo conformarlas a los sentimientos, serían puerilidades ilusorias de primitivos o de decadentes, perjudiciales a la poesía misma y, en todos los casos, de naturaleza enteramente distinta al arte musical y sus andamiajes de sonoridades.

Tal es la manera con que los poetas aceptan que los escritores y los músicos les mezclen las cartas, bien que todos combinen análogas figuras sonoras. Se llegaría a la inverosimilitud de que la exteriorización del movimiento interior creado por la emoción en la simultaneidad mu-

sical del gesto, la palabra y el canto, perdería su carácter original en las tres formas separadas de la danza, poesía y música. No, cada una de las tres artes encierra a las dos restantes bajo pena de no ser nada; la danza es poesía y música; la poesía, danza y música; la música, danza y poesía; y cada una perpetúa el calor de creación primera por el cual vieron conjuntamente la luz.

Contra la poesía-música, es falso el argumento de los intervalos demasiado poco perceptibles de la palabra. En el hablar corriente, aún íntimo y familiar, son frecuentes las distancias de tercera, cuarta y quinta; en el hablar público, sobre todo oratorio, lo son aún mayores; y la declamación poética es una composición especial que extiende hasta el canto propiamente dicho las diversas ondulaciones naturales de cada uno de nuestros estados vocales —esos estados sostenidos por la trama rítmica de la intensidad y la duración, con figuras perfectamente distintas en francés como en todas las lenguas. Es bien cierto que una producción vocal, por muy expresiva que sea, sobre fondo hablado, se mueve de preferencia sobre intervalos muy pequeños. Pero justamente esto entraña una infinita delicadeza, y el argumento se vuelve contra toda música demasiado esclava de la fijeza de sus distancias convencionales. Para un oído verdaderamente fino, hay más música en la melodía hablada que en la melodía cantada. Sobre la línea monódica, la primera, por ser más matizada, no es más pobre que la segunda, guardando la proporción entre los límites de una mediana menos extensa. Al rehusar a la poesía su parentesco con la música, se simula ver en esos lazos de familia una asimilación, una identificación; pero sólo lo han hecho aquellos que confunden la música con la polifonía y sus armonías escalonadas, los que la ahogan en la orquesta,

siendo que aquélla está por entero en el filo horizontal de una simple melodía.

¿Es que la libertad de la melodía poética sería trabada por los grupos de timbres ya constituídos que nos imponen las palabras en la preponderancia de su encadenamiento gramatical? De ninguna manera: las variadas ubicaciones que pueden darse a esos grupos, su número, sus enlaces diversos, sus juegos internos, nos colocan tan sólo frente a otro *modo* de composición, y no a una sustancia de distinta naturaleza. Y a despecho de nuestros magros códigos de versificación comparados con los múltiples tratados del arte musical, a despecho de las reglas "absurdas" como lo son entre todas las nuestras con su formalismo abstracto paralizando las formas vivas, los poetas han usado siempre más o menos voluntariamente una composición personal que es musical tanto como poética.

Pero, según algunos, sería ficticio y engañoso buscar en sus armonías concordancias con los sentimientos; las mismas sonoridades se prestarían a las expresiones más opuestas; y aún en el caso del acuerdo que generalmente se intenta entre el objeto y el tejido armónico de la palabra, como por ejemplo *citadelle* (ciudadela), la voz *mortadelle* (mortadela) que representa un embutido, lo hubiese expresado aún mejor.

No hay un átomo de verdad en las bellas apariencias de esta objeción. Sea cual fuere en música la variedad de los timbres y su grado en la escala del grave al agudo, y si existen caracteres de un cierto orden que se adaptan más naturalmente a tal efecto que a tal otro, puede decirse que no existe ninguno que no se preste a todos los

sentimientos. ¿Y por qué habría de ser distinto con los timbres y las alturas del lenguaje, máxime cuando el sentido de las palabras guía su significación sonora? Se trata de una cuestión de especie, y en todas las artes, precisamente, la composición consiste en hacer servir un número restringido de elementos para expresiones múltiples, cuya renovación sobre un fondo eterno es inagotable. Consiste, sobre todo, en que los valores extraídos de esos elementos no sean iguales entre sí, que haya vacíos separando los llenos, que no todos sus grupos sean *imágenes*. En poesía, el defecto de la composición parnasiana como de la mallarmeana (en la cual ha de incluirse a todos los simbolistas parnasianos) fué precisamente exagerar la sucesión de esos relieves. Se debe pues encontrar agrupamientos y correspondencias de timbres perdidos en períodos indiferentes; pero ello no permite incriminar en nada su poder de sugestión en los lugares soberanos, que le dan por el contrario toda su fuerza.

Empero, dicen nuestros grafistas obstinados, en su composición el músico dispone conscientemente del menor elemento de la materia sonora para obtener la expresión esperada, mientras que en el poeta el trabajo musical se opera casi siempre con toda inconsciencia, salvo (¡todavía!) en la rima, y además no está nunca seguro de poder colocar, por ejemplo, una *o* grave allí donde el músico está libre de colocar un *fa* si lo encuentra conveniente al seguir la dirección de su melodía. Aquí volvemos a hallar los diversos grados creadores de lo conciente y de lo inconsciente, admitiendo que esta separación entre músico y poeta sea justa. Mas poco importa esto, pues lo cierto es que de una manera o de otra los poemas testimonian sobradamente el constante

acuerdo que existe en los verdaderos poetas entre el sentimiento y la armonía, escape o no ese acuerdo a la conciencia del autor como al análisis del lector o el auditor. No se trata, además, de detener estas concordancias dentro de precisiones tan extremas. El flotar de sus resonancias físicas y psicológicas, y de ahí su prolongación en direcciones imprevistas, es uno de sus encantos. Nunca se cuidará bastante la inasible potencia que hay en el fondo —como en toda simpatía atractiva— de la magia de un arte. El sistemático Maurice Grammont llega a escribir, hablando de un alejandrino de Heredia:

"El vocalismo de este verso es muy notable; si se me permite analizar la impresión que produce, *lo que resulta siempre malo e* INEXACTO, *pues no es posible señalar matices tan delicados sin exagerarlos...*" *etc.* (*Le Vers français,* p. 264.)

Así, para la existencia de su arte (o poema), el elemento musical de la poesía es una parte capital por la sola puesta en acción del lenguaje. Y este elemento, aunque de igual esencia, es independiente de una música en tanto que arte, que emplea sonidos de toda naturaleza sujetos más estrictamente a relaciones no sólo matemáticas (pues desde que hay SONIDO *ya existen) sino más arbitrarias, en sus intervalos y su periodicidad.*

Empero, no olvidemos que en el origen de los sonidos que le eran personales y de otros sonidos naturales imitados, la voz humana no constituía sino un lenguaje. Todo nos era música y lenguaje a la vez, todo era canto, un canto inseparable de la mímica en la unión completa de todas las formas expresivas suscitadas por las relaciones de nuestros sentidos y las cosas, y por la necesidad de comunicar esas formas plásticas y verbales tanto como musicales, y provocar otras parecidas entre unós y

otros a fin de comprenderse en las simples necesidades de la vida. Mucho después que del lenguaje primitivo se extrajo un arte de expresar los sentimientos y volverlos más intensos, mucho después que este arte culminó en la poesía y la música, no se imaginaba que ambas pudieran ser disociadas, y su unión se mantenía entera. Por fin, cuando la separación de ambas formas fué lograda y especialmente gustada, el ideal en las grandes épocas de la creación artística tendió siempre a reconstituir la fusión, buscando encontrar y desenvolver en toda su síntesis primera la expresión total de nuestra emoción tal como la registraba el lenguaje original.

Resulta pues inevitable que estando la poesía y la música separadas, sus límites se confunden a veces a través de los modos de composición más diferentes, como las ondas de un mismo río al correr una tras otra. Y aún dentro de sus límites respectivos, sea cual fuere el predominio del elemento verbal o musical, es forzoso que la música sea poesía y la poesía música. Y es esto, sin embargo, lo que nuestros intelectualistas de hoy se rehusan a aceptar. Oponen con intransigencia la "música pura" a la "poesía pura"(5) entendiendo esto en el sentido químico esterilizador y en el sentido vital biológico(6).

(5) Ver *L'Idolatrie de "l'état pur" dans l'art moderne*, por Camille Mauclair (*La Revue de France*, 1º de marzo de 1926.) El autor ha malogrado la excelencia de ciertas páginas por salirse demasiado de la cuestión o no conseguir seguirla de cerca.

(6) En un artículo de la *Revue Musicale* (1º de noviembre de 1925), *La Musique, vice littéraire*, reproducido por el número extraordinario del *Journal de Psychologie, L'Art et la pensée* (ps. 230 a 238), André Cœuroy ha pretendido denunciar así una vez más a "Belphégor" y la "sinrazón romántica" como responsables de la impureza que emponzoñaría la música de literatura y la poesía de

Y con todo, el fenómeno musical ha nacido ya en el encadenamiento inmaterial de las ondas cálidas y oscuras del alma, que precede a toda composición. Hay música entre los seres, entre los mundos, como lo pensaban los griegos —incapaces de decirlo con tanta justeza—, desde que por correspondencias equilibradas (que no son jamás simetrizadas) se establece una armonía. Y hoy en día no es tan sólo una concepción del espíritu; está probado que del insecto a la estrella, de las más ínfimas células a los más vastos soles, la vida del universo es físicamente una vibración continua. Una música invisible, aún más infinita, habita el hombre interior; en ella y por ella se opera la obra de arte antes de su materialización en cuadro, estatua, monumento, sinfonía o poema. Recuérdese aquello que, buscando aprehender la obra en su fuente, citaba el abate Bremond de Baudelaire y su "corriente subterránea", de Carlyle y su "pensar musical que penetra en el corazón más íntimo de la cosa", de Bergson y de su "corriente fluída, anterior a todas las imágenes" (*Aclaraciones,* cap. VIII y IX); es íntimo el parentesco entre las resonancias profundas del trabajo artístico antes de la aparición de la obra y el

música imaginaria. La vehemencia de ese artículo no ocultaba su increíble arbitrariedad y la más vacía falsedad. Lionel Landry, colocándose sobre todo en el punto de vista histórico, ha respondido muy bien a André Cœurey (*La Musique et ses "lois", Revue Musicale,* 1º de abril de 1926). La "ausencia de expresión" sentimental y poética supuesta y querida por Cœurey, *no es menos una expresión.* ¿Se limitaría esta expresión a leyes musicales particulares? Pero esas leyes no responden a ninguna realidad: se rehusan a las explicaciones, a las fórmulas, son "*función de nuestra sensibilidad*".

fenómeno sonoro, en todas sus repercusiones, de la música realizada. Y el poema, como la sinfonía o el cuadro, no es sino un reflejo más o menos infiel de la creación interna, una representación jamás igual ni parecida al original inexpresado. En el fluír del interior al exterior se producen fallas, puesto que la operación es de la misma naturaleza que el traslado de nuestras impresiones del exterior a través de los sentidos, y la traducción puramente analógica de los sonidos o colores en palabras, o de no importa cual materia en otra. *Las grandes obras resultan así las más musicales, pues son aquellas que mejor han sabido guardar las primeras vibraciones componentes de un alma, apta además para hacer suyas todas las correspondencias de lo sensible indefinido.* Poesía, pintura, escultura, son músicas; música, escultura, pintura, son poesía. La poesía abre, penetra y cierra el círculo, llevada por la música.

No hay pues que limitarse a decir, con Walter Pater, que "todas las artes tienden constantemente a acercarse a la música"; *todas las artes son hijas de la música,* hijas con harta frecuencia ingratas y que se pierden al olvidarla(7) pero que con todos sus poderes vuelven a encontrarse cada vez que, por resonancias que son infinitas en nosotros, vuelven a ella.

Al descubrir este sustrato musical de todo arte, culminamos finalmente en el *lirismo.* Condición misma de la

(7) En poesía, este olvido se torna particularmente lamentable. "Los jóvenes escritores no avanzan por la dirección que me parece la buena. Las cuestiones musicales parecen resultarles extrañas, y están obsesionados por imágenes visuales que fijan una al lado de otra sobre un muro, inscritas como en cartuchos." (PAUL CLAUDEL, art. cit., 1º de noviembre de 1925, p. 570.)

obra artística particular, a la vez que síntesis en esta obra de las expresiones de todos nuestros sentidos, y por consiguiente de todas las artes, hay una exaltación personal, un "entusiasmo" sea shelleyano o baudeleriano, que existe desde los orígenes. Este entusiasmo alza las ondas multiformes del ser interior, y estas armonías lo ponen en comunicación con todas las músicas del universo en un indefinible intercambio de sensaciones y de sentimientos. De tal arte nace sobre todo el poeta, con todas las fuerzas psíquicas que mueve en el poema. Por esas fuerzas, permanezca siendo un simple danzarín-cantor, o se convierta en sacerdote y se crea un mago, es un encantador. Posee la virtud transformante de los sonidos y del verbo, virtud que escapa a la razón o la excede, que no depende de la "conciencia distinta".

Nada de extraordinario, entonces, que se considere como sometido a un dios, como siendo un *iniciado*; no un simple aprendizaje según lo quisiera Cœuroy sino aquel que, sufriendo una "influencia secreta", está dotado de un poder sugestivo, inefable y misterioso. Las palabras de que se sirve no tienen la menor magia si las emplea otro. Es él, pues, el especialmente apto para recibir un "flúido" que parece tornársele propio. Pero, según la experiencia mística de Henri Bremond que se agrega a las experiencias poéticas de los siglos, el poeta no sería sino un puesto de recepción y de emisión. Por las condiciones de su naturaleza y de su ciencia, es sólo él quien torna posible la conjunción de las ondas. Su voluntad tendría luego poco que ver con el paso por las palabras de ese flúido en el cual, según la frase de Shelley, "las visitas de la divinidad" lo sorprenden y lo bañan.

Se quisiera que esta concepción fuese exclusivamente

romántica. Nuevo error de nuestros racionalizantes. Desde el hechicero primitivo y el adivino hasta el profeta y el gran creador de mitos, ha sido la de todos los lugares, todos los tiempos y, en Francia, la de nuestro período clásico al igual que los otros.

IX

EL TESTIMONIO DE LOS CLÁSICOS[1]

Desde los primeros años del siglo XVIII, se tuvo en toda Europa la evidencia de que las teorías clásicas aplicadas al poema eran contrarias a la poesía. Esto surgía de la querella misma de los Antiguos y Modernos, ya que cuanto más se defendía a los Antiguos para sostener sus teorías, más se caía en poemas que eran la negación de las bellezas que se elogiaba en los griegos y aún en algunos latinos como Virgilio o Tibulo.

Se sabe que esta reacción tendía a poner otra vez al poeta cara a cara con la naturaleza, como lo estuvieran los del mundo antiguo, y a librarlo de esas reglas que se había forjado creyendo imitar a aquellos. Tal reacción

(1) Este capítulo prepara los primeros capítulos sobre *la idea tradicional de la poesía*, en *Prière et poésie*. El abate Bremond y yo los hemos escrito juntos, por así decirlo, sin saberlo y a algunos centenares de leguas de distancia; empleábamos los mismos documentos después de haber mezclado nuestros archivos. De ahí la frecuencia de citas repetidas. Hace ya años, en efecto, que estudio a nuestros excelentes retóricos de los siglos XVII y XVIII, apenas hube constatado hasta qué punto se los ignora injustamente o de qué manera los han disfrazado las falsas doctrinas clásicas. Por su lado, Henri Bremond los practicaba desde hacía mucho como profesor de Letras, y su original enseñanza se apartaba de todos los senderos hollados, como lo prueba el testimonio entusiasta de sus alumnos.

concluyó en la búsqueda de las fuentes instintivas y la admiración de la poesía popular —y por tanto nacional— en la ingenuidad de sus floraciones.

Este nuevo impulso no data tan sólo de Herder y sus *Volkslieder* (1778) como se tiene por costumbre creer. Basta para darse cuenta enlazar dos corrientes que han sido excesivamente aisladas: la de las poesías y las canciones. Como a partir del tiempo de la Liga (aún mucho antes)y más tarde de la Fronda, las canciones servían fuera del dominio sentimental a modo de prensa política, se olvida en Francia las numerosas colecciones de verdaderos poemas populares que transmitían otras canciones. Los impresores Ballard, especialmente a partir de 1700, reunieron cantidad de *Brunettes, Airecillos tiernos, Canciones para beber y danzar.* Pero mientras los aires populares ayudaban frecuentemente a la inspiración de la gran música de ópera, como habían servido de temas para las Misas cantadas, madrigales y ballets del siglo XVI, apenas si la poesía popular tiñó los cuentos y fábulas de La Fontaine y aún bajo su forma menos lírica. Fué preciso esperar la llegada de todo un espíritu nuevo, con Diderot y Rousseau, para que el *sentimiento* del texto fuese sentido poéticamente en su espontaneidad y frescura, y para que nos ayudase a resucitar nuestros antiguos troveros y a gustar de su ingenuo encanto.

Es así que los partidarios de los Antiguos y los Modernos se reunieron y después de haberse remontado, para redescubrirnos a nosotros mismos, hasta nuestra edad media, nació el romanticismo que fué por excelencia un nacionalismo. Y eso había sido preparado sobre todo en la segundo mitad del siglo dieciocho(2).

(2) Nunca se señalarán bastante a este respecto —como ya lo ha hecho el abate Bremond en sus *Aclaraciones* —los bellos es-

Pero ya en el dieciséis, en el alba de nuestro gran Renacimiento poético, se habían manifestado los más formales desacuerdos con el clasicismo tal como triunfó más tarde, *y esos desacuerdos no cesaron jamás aún en los principios de aquellos que aseguraron ese triunfo.*

Es extraordinario que un hecho tan patente (pues basta con leer) haya sido completamente descuidado por nuestros profesores; aunque en realidad se explica harto bien ya que se trata siempre de condenar el lirismo, bajo la denominación de romanticismo, en nombre del clasicismo. Mas todas las citas europeas de Bremond en sus *Aclaraciones*, que corroboran una y otra las proposiciones de la "poesía pura", podrían ser duplicadas por otras tantas igualmente numerosas, extraídas de los escritos donde los parangones del clasicismo francés más rígido desarrollaron sus ideas.

No necesitamos pues principiar por los poetas teorizadores de la Pléyade, Ronsard, du Bellay, Baïf; trátese del entusiasmo inspirador, de una poética musical, de las oscuridades de lo inefable, o de la belleza escapando a toda ley fija y, a la vez, a un análisis estrictamente racional, todo puede ser resumido en lo que decía Giordano Bruno (*Degl' Eroici furori*, 1585): "que las reglas derivan de la poesía, y que hay tantas especies de reglas verdaderas como hay especies de verdaderos poetas". (Citado por P. VAN TIEGHEM, *Le Prerromantisme*, p. 24.)

El espíritu entero del Renacimiento confirmaba así los más antiguos testimonios; pues derivar las reglas de la poesía no es derivar la poesía de un arte fijo, sino del

tudios de Paul Van Tieghem sobre *El Prerromanticismo europeo*, y los de Daniel Mornet sobre *El Romanticismo en Francia en el siglo* XVIII.

genio de nuestro "demonio" interior, y este demonio según Platón era hijo del "delirio". Uniendo el don poético al don adivinatorio, decía en el *Fedro*:

"Para nosotros, es el delirio fuente de los mayores bienes... El delirio excede en belleza a la sabiduría, y *el don que viene de Dios al arte que viene del hombre*... En cuanto a aquel que, persuadido de que el arte basta para hacer de él un buen poeta, osa acercarse a las puertas de la poesía sin el delirio que conceden las Musas, sólo conseguirá ser un poeta imperfecto, pues la poesía de un hombre de sangre fría es eclipsada siempre por la de un inspirado." (*Phédre ou de la beauté des âmes*, trad. francesa de Mario Meunier, ps. 76-82.)

En el *Ión*, Sócrates apoya:

"Tal como los coribantes no danzan sino cuando están fuera de sí, los poetas líricos no están en posesión de sí mismos cuando componen esos hermosos cantos que conocemos; mas una vez que han entrado en el movimiento de la música y del ritmo, son transportados y poseídos... El poeta es cosa ligera, alada, sagrada, *y no puede crear antes de sentir la inspiración, estar fuera de sí y perder el uso de su razón... No son ellos quienes dicen cosas tan admirables, puesto que están fuera de su buen sentido;* EL DIOS MISMO LAS DICE Y NOS HABLA POR SU BOCA... *Los poetas no son más que los intérpretes de los dioses, pues que están poseídos, sea cual fuere el dios particular que los posee.*" (PLATÓN, trad. francesa de Chambry, pgs. 20-21.)

La "poesía pura" del abate Bremond está toda entera en estos dos pasajes de la doctrina platónica, y particularmente en la línea puesta en mayúsculas. Desde lejos se advierte que representa el ideal mismo de la Pléyade, el de la verdadera y más antigua tradición; el

mismo que a la tradición del gran inspirado unió la necesidad de empaparse y templarse en el "delirio" natural de la poesía popular, una vez que dominó a los letrados después de las frías normas por las cuales había muerto el lirismo con y tras Malherbe; en fin, el mismo que, con los transportes tradicionales de la "Pitia", los Profetas y los más humildes cantores, creó el romanticismo.

Pero del siglo dieciséis sólo quiero tomar un texto, que es de Montaigne:

"En cierta medida inferior, se puede juzgar la poesía por preceptos y por arte; pero la buena, la suprema, la divina está POR ENCIMA DE LAS REGLAS DE LA RAZÓN. Cualquiera que discierna la belleza de una escena ceñida y serena, no la ve, como no ve el esplendor de un relámpago: *esa belleza no ejerce nuestro juicio, lo extasía y lo trastorna.*" (Libro I, cap. VI.)

¿Cómo pudo ser que este perfecto sentimiento de poesía se oscureciera en el siglo XVII? Ocurrió que, engañados por la retórica de los Antiguos y sus reglas comunes a la poesía y la elocuencia, no se advirtió que para ellos la elocuencia era un modo de poesía, mientras que para nosotros se convertía enteramente en prosa. Se invirtieron los primitivos factores; para los Antiguos la poesía comandaba la prosa, y en nosotros la prosa subyugó la poesía; pese a todos los renacimientos de nuestro lirismo desde hace un siglo, continúa subyugándola en la enseñanza de la escuela, de donde resulta la increíble necesidad de un debate como éste.

Empero, y mientras "las reglas de la razón" eran puestas por encima de todo, el más leve resplandor del

verdadero sentimiento poético las perturbaba. Se produjo incluso una singular intervención; los oradores, al liberarse en mayor medida, se tornaron más poetas que los poetas. En el afloramiento más libre de las emociones y las palabras al que podían abandonarse, descartaban instintivamente aquellas reglas. Cuando Bossuet habla de la poesía, no piensa siquiera en ellas:

"Su estilo osado, extraordinario, y con todo natural en cuanto es el *apropiado para representar la naturaleza en sus transportes,* avanza en vivos e impetuosos impulsos. *Liberado de los lazos ordinarios* que el discurso unido busca, pero cerrado sobre cadencias numerosas que aumentan su fuerza, sorprende el oído, arroba la imaginación, emociona el corazón."

René Johannet, que citaba este pasaje tomándolo de Louis Racine y la *Histoire Universelle,* observaba que "las palabras gusto, razón, medida, inteligencia, no eran siquiera pronunciadas". (*Les Lettres,* 1º de mayo de 1921, p. 639.)

El amor a la simplicidad y la claridad era por cierto tan grande en Fénelon como en Boileau, mas sabemos hasta qué punto deploraba Fénelon aquello que en nuestra lengua y nuestra versificación, siguiendo una lógica desmedida, amortiguó "el fuego de un buen poeta...", lo que nos condujo a "*buscar antes lo difícil que lo bello...*", eso que nos "*empobreció, resecó y trabó...*", forzándonos a seguir un método tan "uniforme" que "excluye toda suspensión del espíritu, toda atención, *toda sorpresa, toda variedad,* y con frecuencia toda magnífica cadencia". (*Carta a la Academia Francesa.*)

Mas habremos de encontrar testimonios en los mismos reconocidos y admirados legisladores del Parnaso, poetas o simples magisters, a través de las antinomias in-

conciliables de la razón y ese "delirio" que la autoridad de los antiguos les crea el deber de conservar. Cuando Despréaux publica en 1674 su primera edición colectiva, agrega su traducción del *Tratado de lo Sublime* que, para Longino, sólo alcanza toda su grandeza en lo *patético,* cuando el discurso está animado de "esta especie de entusiasmo y noble furor que le da un fuego y un vigor divinos". *Œuvres diverses du sieur D*** cou el Traité du Sublime ou du merveilleux dans le discours,* 1675, p. 31.)

El mismo Despréaux había recomendado sin embargo "evitar los excesos" y "amar la razón... que con frecuencia sólo tiene una vía...", y culpaba a aquellos que se abandonan, "arastrados por una fuga insensata" (*Art. Poétique*) lo que no le impidió alabar en su traducción las pasiones por las cuales los hombres "cambian a cada momento de pensamiento y de lenguaje, y no guardan ya orden ni coherencia en sus discursos... pues el arte jamás alcanza grado mayor de perfección que cuando imita esos movimientos de la Naturaleza, cuando se parece tanto a la Naturaleza que se lo toma por la Naturaleza misma". (*Ídem,* p. 73.)

Aún más, aprueba el capítulo donde Longino demuestra que se deben preferir "los defectos de lo Sublime" a lo "Mediocre *perfecto*"; y ya no se detiene hasta reconocer la impotencia de nuestro juicio, al igual que el abate Bremond, frente a una poesía que nos mueve.

"Tales especies de belleza son de ésas que es preciso sentir, y que no se prueban. Es un no sé qué encantándonos, sin el cual la belleza misma carecería de gracia y de belleza." (Discurso sobre la *Joconde.*)

En sus *Entretiens d'Ariste et d'Eugène* (1683), el padre Bouhours no hablaba en otra forma a propósito

de un discurso pronunciado en la Academia acerca del "no sé qué":

"—Aún cuando ese discurso académico fuese bien aclarado —dice Eugenio— quizá no alcanzaríamos más saber del que tenemos; pues esta materia posee la naturaleza de aquellas *que tienen un fondo impenetrable, y que no se pueden admirar sino con la admiración y el silencio.*"

"—Mucho me alegra —dice Aristo— que toméis por fin el buen partido, *y que os contenéis con admirar lo que en principio queríais comprender.* Si os parece, agregó, nos quedaremos en esto y no diremos nada más de una cosa *que sólo subsiste porque no se puede decir lo que es.*" (P. 369.)

En su admirable retórica, *L'Art de parler* (1670) ([3]) y en sus *Nouvelles Réflexions sur l'Art Poétique* (1678), el padre Lamy patrocina tanto como Boileau la razón y el buen sentido; mas no reclama menos el derecho del poeta a sentir esas pasiones "que son la energía del alma" para que sintamos vivamente el objeto con el cual quiere él emocionarnos.

"*Las pasiones son buenas en sí mismas*; sólo es criminal su desorden... En las más desordenadas pasiones, en aquellas que sólo tienen por objeto falsos bienes, hay siempre algo de bueno... *Mientras estamos sin pasión, estamos sin acción,* y sólo el empuje de algún afecto nos hace salir de la indiferencia. Para lograr el amor no basta con decir que la cosa es amable, *es preciso aproxi-*

([3]) Este tratado se funda en primer lugar sobre la fisiología, el estudio, con frecuencia muy justo, de nuestros órganos y de la palabra. Nada de parecido hay hoy en nuestra enseñanza. Nuestros pobres escolares ignoran los elementos más prácticos que dispensaba la antigua retórica —con mucha mayor ciencia de lo que se piensa— a sus antecesores del antiguo régimen.

mar sus buenas cualidades a los sentidos... Tiene uno mismo que animarse; se precisa, si me atrevo a decirlo, *que nuestro corazón se abrase, que sea como un horno ardiente* de donde nuestras palabras surgen plenas de ese fuego que queremos encender en el corazón de los dmás." (*La Rhétorique ou l'Art de parler*, por el R. P. Bernard Lamy, sacerdote del Oratorio, ps. 412-416. Nueva edición revisada y aumentada, 1741.)

"No siempre los Poetas expresan felizmente las Pasiones. Por ejemplo, a una persona *que representan en el transporte de la cólera, lo llevan a hacer razonamientos y reflexiones morales*, como lo haría un filósofo que medita tranquilamente en su gabinete, y que se aplica con cuidado *a encontrar frases*."

"Nuestras Pasiones no nos permiten detenernos mucho en un mismo pensamiento; *nos transportan y agitan, e interrumpiéndonos a cada palabra* nos hacen decir casi en un instante cien cosas, todas opuestas..." (*Nouvelles reflexions, etc.*, p. 514, ídem.)

¿Quién no ve allí una crítica esencial a los poemas de ese tiempo, y todo lo que el lirismo romántico ha buscado reencontrar al acercarse a los principios de Longino y de Bossuet?

Bien puede el Padre Rapin combatir la teoría de Platón, querer que el poeta sólo obedezca a "raptos regulados" y juzgar que "el decidir quién contribuye más a la Poesía entre el arte y la naturaleza, no es fácil y carece de importancia"; no por ello deja de convenir en que es preciso "remontar" al auditor por la pasión. Mas nuestros medios para ello serían demasiado limitados. Después de haber atacado al *Phoebus* y al *Galimatias* de du Bartas y de Ronsard, agrega:

"Desde entonces se ha caído en el otro extremo, por

un cuidado demasiado escrupuloso de la pureza del lenguaje; pues se empezó *a quitar a la Poesía su fuerza y su elevación, por un recato demasiado tímido, por un falso pudor* en el que se quiso ver el carácter de nuestra lengua... Sin razón se restringió el uso de metáforas y de todas esas figuras que dan fuerza y sonoridad a las palabras; se buscó encerrar toda la fineza de este arte admirable en los límites de un discurso puro y castigado, sin exponerse jamás al peligro de ninguna expresión fuerte y osada." (Reflexiones sobre la Poética. *Œuvres du P. Rapin,* última ed., 1709, II, p. 125.)

No menos severo se muestra en lo que concierne a la armonía y el ritmo del francés:

"Es una belleza desconocida para nuestra lengua, donde todas las sílabas son contadas en los Versos, ya que no posee ninguna diversidad de cadencia."

"Bien miradas las cosas, se encontrará que la gran Poesía no está tan en uso entre nosotros como se piensa..." (p. 127.)

Y a más, no deja en ninguna ocasión de confirmar la citación liminar de Henri Bremond, e insistir sobre los "secretos escondidos" de la belleza poética:

"No es ni bien conocida por aquellos que la adquirieron, ni bien enseñada por los más grandes maestros, los cuales, al carecer de otra regla y otra guía que su genio, *agradan sin saber por qué*; como no sea que tienen un gusto más exquisito que los otros para aquello que cuadra; pero sin saber de todos modos que es por ese gusto que agradan." (*Œuvres du P. Rapin,* II, p. 491.)

¡Qué sabrosos eran esos viejos pedantes de colegio! El espíritu clásico, tal como fué entendido por los Seminarios y la Universidad a partir del Primer Imperio, y tal como lo es todavía, no tuvo nada de común con el de

ellos. Comparad el tono de nuestros doctrinarios, su limitación absurda, con todo lo que el respeto, la veneración de las reglas dejaba abierto en pleno cartesianismo al "no sé qué" y al sentimiento[4]. Mientras el Padre Lamy quería que su corazón fuese un "horno ardiente", el Padre Rapin creía "escuchar las trompetas" mientras leía la *Ilíada*. Y ansiaba además que se encontraran para la Poesía y la Elocuencia los modos de agradar "seguramente" que posee la Música por "*las proporciones secretas de su armonía.*".

En el siglo dieciocho, los du Bos (*Réflexions sur la poésie et la peinture*, 1719) y los Batteux (*Principes de la littérature*, 1746), predecesores del abate Bremond en la Academia, se expresaban con la misma fineza e independencia que él y sus colegas anteriores. Harto antes de la moda sentimental y la influencia de J. J. Rousseau, nuestros regentes —los más firmes guardianes del espíritu clásico— deploraban la pequeñez y la frialdad de nuestro lirismo. El problema de la poesía-música era abordado con una libertad y una inteligencia señaladas. En tal sentido, Marmontel (*La Poétique*, 1763) seguía por el mismo camino que los abates. Louis Racine (*Réflexions sur la Poésie*, 1747) no cesaba de hablar del "entusiasmo", principal "esencia de la poesía". El delirio platónico era descubierto en el origen de la poesía de todos los pueblos, y a través del análisis de un salmo demostraba Batteux los caracteres completos, verdaderos, del poema lírico. Ducerceau imputaba a la indigencia de nuestros giros y nuestras versificación "la fuente de

(4) Descartes mismo, en una carta, atribuye al desorden de sus "espíritus animales" el haberse sentido dispuesto a hacer versos en un acceso de fiebre violenta... (Según Louis Racine.)

ese estilo prosaico que se ha introducido en nuestra poesía". (*Réflexious sur la Poésie,* p. 5, 1730.)

El mismo Voltaire sólo defendía nuestros versos con argumentos forzados, y se quejaba de que la sequedad de nuestra lengua, al estimular los gustos didácticos, llevaba a que estos hubieran "habituado a la poesía francesa a un andar demasiado uniforme, mientras el espíritu geométrico que en nuestros días se ha apoderado de las bellas letras ha sido un nuevo freno para la poesía..." (*Poétique de M. de Voltaire,* Ginebra, 1766; *De la Poésie épique en France,* p. 167.)

Voltaire no se cuidaba de las contradicciones. Si una vez encarecía los principios de Despréaux:

"Sólo es bello lo cierto expresado claramente... Exista la seguridad de que todo verso que carece de la netitud y la *precisión* de la prosa *más exacta,* no vale nada." (5) (*Poétique de M. de V.,* p. 15.)

Otra vez escribía:

"Hay bellezas de sentimiento que son las verdaderas." (p. 46.)

"Tal es el privilegio del genio de invención... deja lejos, tras de él, *todo lo que sólo es razón y exactitud.*" (p. 84.)

La verdad es que jamás hubo ningún acuerdo en nuestros clásicos entre la realización y los principios del lirismo y de lo "sublime", tal como se veían obligados a reconocerlos según las obras maestras de los hebreos y los griegos. Veían bien que la razón razonante nada tenía que hacer con la inspiración, y se afanaban vanamente por conciliarlas. (Boileau confesaba a Brossette que el autor del *Discurso del método* había "cortado el cuello

(5) A acercar a las teorías de Valéry: "El escribir, que deberá ser lo más sólida *y exactamente* que se pueda..."

a la poesía (6). Condenaban las perpetuas sentencias que, al exagerar el gnomismo del lenguaje, ahogaban la llama de las pasiones generatrices, pero no conseguían mantener la temperatura de "abrasamiento" necesaria al estado de inspiración. No obstante, apenas advertían algunos resplandores de genio, su razón abdicaba; sentían que esas bellezas escapan siempre, en último análisis, al conocimiento racional; y los más didácticos justificaron por adelantado las proposiciones de Henri Bremont.

En efecto, ¿qué otra cosa ha dicho nuestro académico? ¿No ha insistido en su discurso y en todos sus comentarios sobre la escasa novedad de sus concepciones? Antes

(6) Citado por Tancrède de Visan, que agrega:
(Con todo) *L'Art poetique* no es sino el *Discurso del Método rimado,* y todo el método cartesiano lo resume Boileau así:

Ce que l'on conçoit bien s'énonce clairement.
(Lo que es bien concebido, se enuncia claramente.)

Ahora bien, pocas cosas hay que se conciban claramente. Poner ese precepto en práctica significaba consagrarse a las ideas generales y abstractas, al arte estático y puramente formal. ¡Hay tantos estados de conciencia —los más preciosos y los más ricos— que no se conciben bien! Todos los sentimientos particulares, las pasiones profundas, el alma de la vida, esas fuentes vivas del lirismo permanecen siempre turbias y su profundidad no es atravesada por los rayos de la inteligencia. Rechazar estos impulsos interiores es privar a la poesía de toda originalidad. Acogerlos, es quizá consagrarse a cierta oscuridad, pero también a formas más expresivas de lo bello.

"No temamos reconocerlo: hacer intervenir la cantidad en la conciencia, en nombre de la "ideas claras", siendo que aquella es un proceso, un conjunto de cualidades, y reemplazar el dinamismo de la vida por el mecanismo del concepto discontinuo, es matar *la poesía pura* para no dejar sitio más que al arte oratorio o al poema didáctico." (*L'Attitude du lyrisme contemporain,* ps. 445-446.)

de llegar al punto más misterioso de la poesía, ¿no estábamos todos de acuerdo sobre los estados y los modos de su naturaleza? Originariamente, ¿no son producidos estos estados por la síntesis indivisible de todas nuestras facultades de expresión, nuestras pasiones, nuestros sentidos y nuestro espíritu buscando traducir y transmitir en figuras, en una estética del tiempo y del espacio, el sufrimiento o la alegría interiores que suscitan la vida y sus escenarios? En esta absorción y esta representación del mundo, ¿no aspira nuestro entero ser a excederse y a exceder las apariencias? Y después, lejos de las cosas, tras haberlas evocado por el recuerdo, ¿no busca transformarlas, transfigurarlas, recrearlas? ¿Cómo, desde entonces, el sentido incantatorio, propiamente mágico, de pinturas, esculturas, danzas, cantos de los modos primitivos, podrían desvanecerse totalmente en la espiritualización poética moderna? ¿Y cómo podría haber encantamiento, evocación (aún simplemente admiración, parte de la adoración) sin plegaria? ¿Cómo la coreografía a la vez amorosa y religiosa más antigua volvería a encontrarse, independientemente de toda creencia determinada, en una "fe oscura" como dice Charles Maurras, a través de cualquier poesía verdadera? ¿Cómo las palabras, encargadas por el encantamiento del poetismo de transportarnos más allá de sus significaciones comunes a un mundo personal desconocido, tendrían la plena claridad de un prosaísmo usual? ¿Cómo este encantamiento no sería producido en principio por las sonoridades sensuales con que nos hieren forzosamente las palabras mucho antes de que su significación abstracta penetre nuestra conciencia? ¿Y cómo esas sonoridades tendrían su súbito poder mágico en sí mismas sin que sus ondas sean llevadas por una suerte de corriente psíquica universal

cuya naturaleza no puede ser mejor conocida por nosotros que la de tantas corrientes físicas empleadas en nuestra vida cotidiana? ¿Cómo, en ese caso, inseparables de todas las motricidades de nuestro organismo y en unión con los fenómenos vitales que lo mueven, podrían ser esas palabras —y su puesta en movimiento— la obra de una especie de decorticación lógica, de una abstracción separatista?

He ahí lo que encierran las proposiciones de Henri Bremond, y para no entendernos sobre su enunciado tendríamos que rechazar enteramente la poesía. La razón no es negada, pero —repitámoslo, repitámoslo sin cesar —*incorporada a la realidad total del ser.*

Mas ocurre que esta incorporación es lo que ella no admite, pese a reconocer la necesidad de esa integración; apela en su socorro a toda la ciencia para que las obligatorias consecuencias intuitivas y místicas (en el sentido más general) que se siguen, sean abiertamente combatidas. Se comprende entonces el furor de los intelectualistas, racionalistas absolutos, contra este abate que, en poesía como en religión, osa reponer el sentimiento en el primer lugar después de haber sido el historiador encantado de las épocas mismas que vieron en Francia el gran triunfo de la razón clásica ([7]). *La poesía* pura es un nuevo capítulo agregado a su libro *Pour le Romantisme* (Bloud y Gay, 1924) ([8]), romanti-

([7]) *Histoire littéraire du sentiment religieux en France* desde las guerras de religión hasta nuestros días (6 volúmenes aparecidos, Bloud y Gay editores, 1916-1922).

([8]) La posición tomada por el abate Bremond frente a la poesía sobre el terreno romántico y místico, estaba ya admirablemente resumida en esta obra por las siguientes líneas sutiles:

"En vez de limitarme a maldecir en éste y en aquél a dos venenos de la misma familia, bendeciré antes bien la común ex-

cismo que a pesar de todos sus errores nos devolvió a la plena vida incluso en el dominio del conocimiento, y nos resucitó por el amor. *Ipsa efficitur dilectione ut melius pleniusque cognoscatur.* La poesía nace del amor, o no es nada. De un salto, nos hace sentir la omnipresencia de las cosas en un relámpago, y por ese relámpago su esencia. En síntesis: en esa fulguración de la certidumbre inmediata en lo más hondo de nosotros mismos, los racionalistas han reconocido a su vieja enemiga: *la Intuición,* madre según ellos de los misticismos engañosos que ciegan a la humanidad. El arte sólo sería un agradable juego mecánico; la ciencia, una serie impersonal de demostraciones matemáticas.

celencia que los vuelve a ambos tan beneficiosos; *ya que el romanticismo y el misticismo tienen igualmente origen en las fuentes profundas de nuestro ser, en esa región misteriosa donde se enciende la "docta y santa embriaguez"* del poeta, y donde la naturaleza se ofrece a la gracia que la ha prevenido ya y que la prepara al encuentro con Dios. No por cierto que identifique yo en todos sus puntos la experiencia poética —o romántica, que es todo una— y la experiencia mística. Me basta con que *la inspiración del poeta se coloque en el primer puesto de esos "estados naturales, profanos", dónde* —como lo enseña un teólogo notable, el R. P. L. de Grandmaison— *se pueden* DESCIFRAR LAS GRANDES LÍNEAS, *reconocer la imagen y el esbozo de los estados místicos.* (*Pour le romantisme,* prefacio.)

Notemos esta observación referente a los adversarios sistemáticos del romanticismo.

"Suprimen la lámpara para impedirle que dé humo; lo que hay en nosotros de más profundo, de más confuso y por eso mismo de más difícil gobierno, pero que es también lo más divino, ellos lo suprimen: *ubi solitudinem faciunt, pacem apellant.*" (*Pour le romantisme,* p. 183.)

X

DEL DESCUBRIMIENTO POÉTICO AL DESCUBRIMIENTO CIENTÍFICO

¡Qué retardatarios! La ciencia ya no es eso, desde que se transformó en experimental, desde que dejó de fiarse de las solas demostraciones abstractas, del solo lenguaje de los números tanto como del solo lenguaje de las palabras. Está ya muy lejos de ir en socorro de la vieja razón verbosa que, incapaz de penetrar en el corazón de los fenómenos, habla y habla en torno a las cosas sin siquiera oírlas ni verlas, que se esgrime sobre categorías tronchadas, que se niega aún a poner en duda que *materialismo* y *espiritualismo* son términos vacíos de sentido, y que *intuicionismo* e *intelectualismo*, al estado de doctrinas, no lo están menos ya que sus elementos no pueden ser separados unos de otros. Según Paul Souday, todo sentimiento que se extrae de una "realidad unificante" caería para la razón en "abismos de materialismo", pues que no se separa la fisiología de la psicología. La ciencia ni siquiera se contenta ya con una razón menos arbitraria, que se apoya sobre el hecho comprobado pero lo reduce, fibra a fibra, al estado de pieza anatómica, y cree explicarlo todo de la vida —salvo su funcionamiento mismo— sobre cadáveres.

Así es como en sus *Aclaraciones*, el abate Bremond

recibió del lado de los científicos los refuerzos más importantes; desde el comienzo de este estudio me había yo propuesto agregar a las últimas páginas del debate algunos nuevos textos científicos, tanto más probatorios para la poesía cuanto que lo son para la ciencia. Nunca se sentirá alegría bastante por todo lo que puede, frente a antagonismos superficiales, unir las concepciones con un cimiento común, a fin de tornarlas más sólidas unas por las otras *sin que su naturaleza se modifique* (1). Estos textos recordarán la fraternidad supra-racionalista del científico y del poeta; pues sus creaciones hermanas son las hijas —cada una a su modo— de un lirismo y de un inconsciente misterioso.

En la base de toda ciencia hay una intuición. El experimentador que no conozca la chispa no será jamás un gran descubridor. Tras de haber rechazado justicieramente como medios de conocimiento a la sentimentalidad vacía que no se detiene en presencia de la realidad, y al razonamiento escolástico que gira en vano sobre sí mismo, Claude Bernard, en su *Introduction à la médecine experimentale* agrega, luego de proclamar que no puede alcanzarse la verdad sino por la experiencia:

"*El sentimiento tiene siempre la iniciativa,* engendra la idea *a priori o la intuición...*"

Y además:

"No existen reglas para hacer nacer en el cerebro, a propósito de una observación dada, una idea justa y fe-

(1) Modificaciones y alteraciones que, por ejemplo, determinan las falsas penetraciones de la ciencia y la poesía en el poema didáctico —el didactismo voluntario—, el cual según hemos visto no es el simple efecto de toda elocución, de todo lenguaje.

cunda que sea para el experimentador *una suerte de anticipación intuitiva* del espíritu hacia una búsqueda afortunada. Su aparición es totalmente *espontánea* y su naturaleza totalmente *individual*; es un sentimiento particular, un *quid proprium*, que constituye la originalidad, la invención o el genio de cada uno... Ocurre que un hecho o una observación permanece muchísimo tiempo ante los ojos de un sabio sin inspirarle nada; luego, *de golpe, se produce el rayo de luz*... La idea nueva aparece entonces con la rapidez del relámpago, *como una especie de súbita revelación*... (*Introduction*, ps. 54-60.)

¿Qué místico de la filosofía o la religión hablaría de otra manera? En verdad, la *Introducción a la medicina experimental* está mucho más cerca de lo que se piensa de la *Introducción a la metafísica*, puesto que es Bergson quien extrae todas sus consecuencias de la "intuición" y de la "revelación súbita" de Claude Bernard, cuando nos dice que la intuición es esa especie de *simpatía intelectual* por la cual se transporta uno al interior de un objeto para coincidir con aquello que tiene de único y por consiguiente de inexpresable. (Int., p. 3.)

La filosofía de Bergson está en efecto mucho más próxima de lo experimental —y por ende sometida al hecho científico— de lo que los pequeños racionalistas y los pequeños tomistas, rehacedores de categorías, tienen por costumbre creer. En ninguna de sus obras esquiva Bergson los resultados de *cantidad* que la ciencia impone a nuestra razón. ¿Pero en qué medida es definitiva y enteramente válida la experiencia cuantitativa, si los elementos de *cualidad*, vale decir los de nuestra percepción y nuestra sensación personal, son eludidos? Hay como una metafísica individual anterior a toda experien-

cia, y las conclusiones de esta experiencia no escapan a una metafísica posterior. Imposible, pues, pasarse sin una psico-física que haga entrar la cualidad en la cantidad, y que no legitime las especulaciones de Bergson, fundadas sobre la realidad de una duración a la vez externa e interna, no independiente del yo total y profundo que el espíritu divide mediante un análisis que toma sólo por fuera el objeto. "Analizar", escribe el filósofo, "consiste en expresar una cosa en función de lo que no es la cosa." Este análisis yuxtapone uno a uno elementos que no son reales sino en su conjunto, y a este conjunto lo aprehende el yo de un golpe en una creación de sí mismo sin cesar renovada, especialmente en el descubrimiento artístico.

La visión de este conjunto no es menos necesario al descubrimiento científico, sea cual fuere el objetivo parcial. Hay siempre una síntesis de relaciones sin la cual no se posee la clave del problema. La facultad de aprehenderla interiormente, sin el auxilio de las palabras, *más allá de las evidencias mismas* (o al menos de las del sentido común), es lo que separa al gran científico del buen trabajador; y resulta señalable que el principal fundador de la ciencia experimental la haya atribuído a eso que se llama el "sentimiento" y la "intuición" con todo lo que su "relámpago" comporta de irreductible.

En toda búsqueda, el sabio positivista más riguroso aspira a hallar lo absoluto particular; mas si no admite él mismo no haberlo alcanzado o no poder alcanzarlo, bien pronto se le muestra como inaccesible o "inexpresable" por un descubrimiento nuevo que aleja todavía más su posesión.

Y son todo, aquellos mismos que como Emile Meyerson tienden a creer que toda ciencia es creada para

perseguir una "explicación" de los fenómenos; que desean llegar a una ley, o por lo menos a un principio, y que se esfuerzan por demostrar la "racionalidad de lo real", esos mismos reconocen que parten de un postulado, desde que suponen "la manera de actuar de la naturaleza conforme a las vías seguidas por nuestra razón." (*De l'explication dans les Sciences,* I, p. 86, Payot, 1921). Aún más, se ven obligados a constatar que lo *irracional* penetra más y más en "los elementos de los cuales tiene que servirse la ciencia", y que se presenta como apto para resistir, por su esencia misma, "toda reducción ulterior a elementos puramente racionales". (*Ídem,* p, 181). Así, en el origen de un descubrimiento, "la hipótesis, la teoría en imágenes, lejos de ser una excrecencia parásita... *adhiere por el contrario a lo que aquél tiene de más esencial*... La hipótesis es indispensable (al científico), y sea cual fuere su creencia a este respecto, hay siempre alguna en el fondo de sus exposiciones." (EMILE MEYERSON, *La déduction relativiste,* p. 26, Payot.)

Luego, al fin de nuestras experiencias adquirimos la convicción más y más profunda de que *lo real no es enteramente explicable,* que hay en él alguna cosa que resiste a esta penetración. Eso conduce a que la ciencia, al progresar, se vaya haciendo más tolerante con respecto a ese irracional, más inclinada a incluírlo en su explicación, es decir en eso que la ciencia parece considerar implícitamente como formando parte de lo racional. (*Ídem,* p. 369).

No hay pues que engañarse —y tanto unos como otros tratan en vano de disimularlo— pues la ciencia al igual que el arte parte de una mística para culminar en una mística. Bertrand Russell, el eminente matemático y filósofo inglés, que se ha propuesto instituír un método

más científico en la filosofía, nos dice claramente en su ensayo sobre *Le Mysticisme et la Logique,* 1918 (traducción por Jean de Menasce, Payot, ed. 1922):

"Restringiéndolo como corresponde, el sentimiento místico puede proveernos una parte de conocimiento, *ésa a la cual no parece posible alcanzar de otra manera*" (p. 21).

"La oposición entre el instinto y la razón es casi enteramente ilusoria. El instinto *o la intuición es eso que lleva ante todo a las creencias* que la razón confirma o desmiente más tarde; pero la confirmación —cuando es posible— consiste en último análisis *en un acuerdo con otras creencias que no son menos instintivas.* La razón es control, más que potencia creadora. Aún en el dominio de la más pura lógica *es la intuición quien, la primera, aprehende lo nuevo*" (p. 26).

"Nuestra conclusión podrá oponerse formalmente a las creencias de gran número de místicos, pero no es *contraria en esencia al espíritu que ha inspirado esas creencias, sino antes bien colindante con ese mismo* espíritu, en tanto que se aplica al dominio del pensar" (p. 31) (2).

¿Quién podría creer que un lógico utilitario como Stuart Mill apoye sobre las mismas bases el fenómeno del descubrimiento? Es sin embargo lo que surge excelentemente de esta página:

"Acaso no hay un solo término técnico importante de la filosofía que no se emplee con una cantidad casi incalculable de matices de significación para designar representaciones que están más o menos distantes una de

(2) Ver asimismo *Analyse de l'esprit* de Bertrand Russell, 1921, trad. Lefèvre, ed. Payot, 1926), donde el autor se esfuerza por "conciliar la tendencia materialista de la psicología con la tendencia antimaterialista de la física".

otra. Entre dos de esas representaciones, un espíritu penetrante *puede descubrir —como por una visión inmediata— un intermediario oculto sobre el cual (acaso sin poder darse cuenta desde lo estrictamente lógico) funda una conclusión perfectamente válida,* mientras que sus adversarios, a quienes falta *esta inteligencia profunda de la naturaleza de las cosas,* ven allí una conclusión errónea proveniente del doble sentido de una palabra. Cuanto más potente sea el genio *que franquea con esa seguridad los hiatos entre las ideas,* más gritos de indignación e ironía satisfecha suscitará por parte de los lógicos puros que avanzan a pesados pasos y prueban su superior cordura al detenerse al borde del precipicio en lugar de tomarse el trabajo de tender un puente." (Citado por Hans Larsson, *L'Intuition,* p. 55. Ver las citas siguientes).

Y Larsson agrega:

"Stuart Mill ha visto bien lo que pasa con muchos de esos dilemas mediante los cuales los lógicos abstractos y a-prioristas, (y —al igual que ellos— los empiristas discípulos de Mill), *circundan el dominio de nuestro saber y crean atolladeros por todas partes;* ha visto que esos dilemas no son justos, que entre ellos existen muchas alternativas, que aún más alternativas aparecerán en un porvenir distante y que por consiguiente, en la mayoría de las veces, *sólo en apariencia desafía la intuición las formas lógicas.*" (p. 55-56).

Con estos testimonios, no hemos salido aún del dominio del conocimiento. Mas cuando se aplica al dominio del arte, a la figuración emotiva del mundo, a la exaltación de nuestro ser esforzándose por abrazar a través

del ser y las cosas un desconocido de belleza que sólo puede surgir del éxtasis (sufriente o triunfante), ¿estaría el espíritu menos sometido a la intuición y a su impulso místico? ¿Será necesario que los psicólogos y los esteticistas vuelvan a los poetas al sentimiento de su estado, su fin y su poder?

"La obra de arte es un sorprendente fenómeno de síntesis directa obtenida en un sólo acto —escribe Edmond Monod-Hersen —y que traduce reacciones emotivas, intuitivas, *que en su mayor parte son subconscientes.*" (*Science et Esthétique,* Gauthier-Villars, 1915).

En 1892, en *L'Intuition, quelques mots sur la Poésie et sur la Science,* y en 1899, en otro ensayo,(3) el filósofo sueco Hans Larsson, que tan sensatamente destaca la página de Stuart Mill que venimos de transcribir, había expuesto ya el papel de la intuición en ambos dominios, el poético y el científico:

"Este acto de conciencia ("espontánea") llamada intuición, es el mismo, trátese de un poeta que en un momento de inspiración ve iluminarse la vida con un rápido resplandor, o de un científico, un buscador a quienes las profundidades de la existencia se descubren en un segundo para volver a cerrarse con la misma rapidez. Lo sucedido en ese segundo es que el pensar ha volado rápidamente sobre espacios que le resulta imposible abarcar continuamente por falta de fuerzas. He ahí por qué la iluminación es tan fugitiva y momentánea... No es asombroso que aquellos que han experimentado con mayor intensidad esta riqueza de intuición, consideren como algo mediocre *la trama grosera y poco ceñida de*

(3) Traducción de E. Philipot, prefacio de E. Boutroux, advertencia de Lucien Maury (Ernest Leroux, ed. 1919).

los silogismos. De ahí *la oscuridad que flota sobre la poesía y sobre toda obra debida a la intuición.* Esta oscuridad existe realmente, y se debe a dos causas: en parte porque nos es imposible conservar más tarde todo lo que hemos visto —lo cual resulta hablando estrictamente, una oscuridad en la acepción corriente del término—; y en parte también porque *en toda síntesis un tanto rica* las asociaciones se agolpan de tal manera en torno que arrastran y elevan a la conciencia misma *aquello que yace no aclarado en las profundidades.*" (*L'Intuition*, p. 24, 25).

Es por error que "uno se habituaba", escribía Emile Boutroux en el prefacio, "a identificar la razón con el pensar lógico-mecánico"; la razón es parte ella misma de nuestra facultad intuitiva, y tan necesaria por tanto a los propósitos del filósofo que a las experimentaciones del científico.

El sentimiento alcanza su mayor fuerza no sólo en el polo inferior sino en el superior del desenvolvimiento humano. (*La Intuition*, p. 9.)

Si, por consiguiente, aún en el orden analítico hay dos lógicas que no pueden confundirse y que se completan o se destruyen, la lógica de la poesía no es menos fuerte por ser especialmente intuitiva, porque "*no se encuentra en la superficie*", porque "*está en el fondo*".

ESA LÓGICA NO ES MECÁNICA NI ESTEREOTIPADA, SINO O R G Á N I C A. (*La Lógique de la poésie*, p. 193).

Nunca se retendrá y ahondará bastante esta formula.

Por tanto, siendo orgánica, la intuición y especialmente la de la poesía, no alcanza su entero poder creador si no encuentra en nosotros todas las fuerzas fisiológicas y psíquicas inconsciente, replegadas por el hábito de la abstracción. Es lo que, con penetrante justeza, llama

Jules de Gaultier un *"ritmo de reposición"* (*reprise*), "encargado de asociar las más antiguas formas místicas... a los nuevos modos de la energía... de restituír al lenguaje el poder de exteriorizar y de comunicar la emoción que había perdido a medida que se convertía en un medio más perfecto de significación..." (*La vie mystique de la Nature,* p. 40-1, Crès, 1924[4]).

Ya en 1894, "a propósito de los poemas de Paul Verlaine", y en un *Essai de physiologie poétique* (*Revue-Blanche,* mayo, junio y julio), Jules de Gaultier había concluído:

"Entre los diversos términos que expresan sentidos vecinos, la labor poética tendrá pues que elegir en cada caso, por *adivinación retrospectiva,* aquel cuya forma sonora *será la más consubstancial a la sensación madre* del concepto enunciado..."

Y el autor, en la parte de su última obra que se refiere al "lirismo", muestra que esta "sensación madre" está ligada al lenguaje ancestral, cuando éste era *"el prolongamiento y la exteriorización pura y simple, en el medio sonoro, de la vibración nerviosa identificada con la realidad misma de la emoción fisiológica* (subrayado por el autor) ... cuando el hombre, sin el intermediario de ninguna convención, de ningún signo intencionalmente

(4) Jules de Gaultier explica así lo que entiende por "místico": "La actividad mística, en términos claros y exentos de misticismo, es la parte de la actividad general de una energía que se desarrolla en el subconsciente psicológico para no revelarse a la conciencia sino después de una interrupción más o menos larga de su control (p. 158)."

Esta interpretación puede concordar perfectamente con una más irracional. Basta que del "subconsciente" emerja esa "creencia instintiva" que Bertrand Russell ha señalado como uno de los elementos ineluctables del conocimiento científico mismo.

escogido, transmitía al hombre de manera totalmente adecuada un estado de sensibilidad que, por inducción, se veía reconstruído según su identidad en todo organismo similar." (*La Vie mystique de la Nature*, p. 161.)

Los medios poéticos, principalmente el ritmo, permiten volver a sumergir la expresión verbal en ese baño primero, dar otra vez al lenguaje de hoy esa "sustancia" emotiva que "dejó escapar por los intersticios de las palabras".

"Estos medios se hallan en relación directa con la fisiología, en la que se insertan. *Actúan sobre ella como un órgano sobre un órgano*" (p. 166) ... "La poesía reanuda (entonces) la cadena fisiológica que la intervención mental había roto" (p. 164).

Que no se nos diga que esto supone volver a un grosero primitivismo. Son los hombres de más alta cultura, "aquellos que mejor y más completamente han aprendido a extraer partido de esa parcela de fuego primitivo que permanecio en el lenguaje y que ilumina las palabras... son los artistas ésos que aman las palabras por todo lo que contienen, *más allá del sentido convencional, de vida latente*... son ellos quienes hacen que el fenómeno biológico produzca sus consecuencias fecundas en el dominio poético... y que la poesía se realice con su doble naturaleza emparentada por un lado al esfuerzo más voluntario y más sutil de la mentalidad, y por el otro a las fuerzas más ciegas de la naturaleza" (p. 185-187).

Dicho de otro modo; reaccionando contra la disminución total que más y más nos infligen los abusos en todos los órdenes, especulativos y utilitarios, de la abstracción, el artista y el poeta —mejor que cualquier otra célula—

mantienen en el medio social y mediante el lirismo "*una ley de constancia de la sensibilidad*" (p. 171).

Se trata ahora de establecer experimentalmente el proceso de esta constante, esta conservación y revivificación de la sensibilidad en y por el lenguaje. A ello se aplican, desde diversos lados, los investigadores. Mediante la psico-fisiología y la fonética experimental, profundizando a la vez acústica, linguística, etnografía y psicología, atacan los múltiples problemas que esta conservación plantea.

Marcel Jousse ha emprendido el ataque fundamental. En el umbral de sus inmensos trabajos viene de depositar una introducción al estudio de la *Memoria verbo-motriz rítmica* (5), que nos encamina magníficamente. Puede leerse en la conclusión:

"(Vemos) en los pueblos aún relativamente espontáneos, transformarse instintivamente las recepciones en gesticulaciones intensivamente imitativas de las innumerables acciones circundantes. Estas gesticulaciones, al repetirse espontáneamente en el organismo, son utilizadas naturalmente por el hombre a fin de repetir voluntaria, semiológicamente, sus *intuiciones* (subrayado por el autor) pasadas, imitaciones en reflejo de las acciones cósmicas dentro de las cuales está sumergido ... *Mímicas prontamente entrecortadas y suplidas por sonidos*, "mimogramas" pronto entremezclados de equivalencias sonoras (*rébus sonores*), culminando aquí y allá en silabarios y alfabetos, a causa *del siempre creciente predominio del gesto laringo-bucal audible* sobre el gesto corporal o manual visible, expresivo sin embargo de otra mane-

(5) *Le style oral rythmique et mnémotechnique chez les verbo-moteurs* (Gabriel Beauchesne, 1925).

ra... puesto que allí, verdaderamente, "el nombre es la esencia de la cosa", o mejor su acción esencial, mimada semiológica, concretamente..." (p. 233).

Es pues necesario acordar nuevamente todas las partes de nuestro aparato sensible, arbitrariamente disociadas por la razón mecánica, y hacer que sobre ese fondo de la expresión total, dando por el lirismo toda su fuerza psíquica y muscular a la palabra, *crean* los poetas en la *revelación* de la belleza tanto como Claude Bernard creía, por un "relámpago de luz", en la *intuición* de la verdad.

XI

LOS MISTICISMOS NECESARIOS Y SU ENLACE: LA POESÍA

> ... No es la sola demostración el instrumento por el cual se alcanza la persuación. ¡Cuán pocas cosas demostradas existen! Las pruebas sólo convencen al espíritu.
>
> PASCAL, *Pensamientos*, 252

> Dos cosas instruyen al hombre sobre su naturaleza toda: el instinto y la experiencia.
>
> *Ídem*, 396.

Me he limitado a reproducir tan sólo algunos textos provenientes de espíritus muy diferentes; desde el gran fisiologista, que restringía abusivamente el carácter y el valor de la experiencia o *experimentación*(1), y cuyo testimonio es por tanto más probatorio, hasta un racionalista como Meyerson; desde un filósofo de la introspección como Bergson hasta un intelectualista tan enemigo del misticismo social como Jules de Gaultier. Pero hubiese podido transcribir cantidad de otros textos, especialmente de Henri Poincaré en *La Science et l'Hypothèse,* si no fuesen ya bien conocidos.

Todos ellos confirman:

— que por ser el único capaz de abrazar la "realidad

(1) Recordar las querellas de Claude Bernard con Lacaze-Duthiers sobre la clasificación de las ciencias experimentales.

unificante" del ser y las cosas, el "inefable" sentimiento de donde surge la intuición generatriz está en el origen de todo descubrimiento, científico y artístico;

— que ese sentimiento determina un estado de creencia, más o menos inconsciente, que permite el entusiasmo, la exaltación, los transportes, sin los cuales no brotaría la intuición;

— que los diversos elementos de este fenómeno permanecen oscuros, determinando en la obra de arte realizada igual oscuridad por un indefinido de múltiples interpretaciones;

— que, finalmente, desde ese misterio inicial a ese misterio final, y mediante todas las expresiones conjuntas de los cultos artísticos, científicos o religiosos, no se cesa de aspirar a ir más allá de uno mismo, de descubrimiento en descubrimiento, y de tender a lo divino.

Algunos, como el doctor Gustave Le Bon, querrían distinguir una intuición *afectiva* y una intuición *intelectual,* siendo esta última la única susceptible de hacer avanzar a la civilización (*La Vie des Vérités,* p. 207-209, Flammarion, 1925). Este distingo sería enteramente arbitrario. Importaría conocer rigurosamente la naturaleza de la inteligencia —y aún estamos muy lejos(2)— para

(2) Uno de los maestros de la psicología experimental, B. Bourdon, escribe como conclusión del notable volumen ya mencionado, *L'Intelligence* (Alcan, 1926): "Es de desear vivamente que nuestros conocimientos relativos a las condiciones consideradas se precisen; acaso quedan por hacerse maravillosos descubrimientos por ese lado. Desgraciadamente la experimentación sobre el hombre vivo es difícil, y existe poca esperanza de que esas condiciones puedan ser jamás conocidas con exactitud de detalle; durante mucho tiempo todavía —y acaso por siempre— los espíritus impacientes, ávidos de explicaciones fisiológicas, tendrán que contentarse con hipótesis frágiles, más o menos vagas".

saber hasta qué punto la afectividad no es intelectual. Y aún suponiendo a la intuición enteramente sentimental, ¿cómo explicar que tantas intuiciones hayan sido corroboradas por la razón? Por otra parte, si la intuición fuese simplemente intelectual. ¿cómo es posible que se manifieste a la manera confusa y espontánea del sentimiento, en un "relámpago" independiente de toda lógica racional, exactamente como una impresión afectiva?

Con todo, Gustave Le Bon reconoce el valor del instinto, ese otro nombre del sentimiento, "el inexplicable instinto... que alza sobre el camino del conocimiento una muralla infranqueable que ninguna investigación ha podido romper" (*loc. cit.*, p. 204).

Reconoce que sería un guía de la vida, tanto o más que la razón razonante, y que "las inspiraciones de la razón germinan con frecuencia en el fondo del inconsciente... fuente misma de la vida orgánica tanto como de la actividad psíquica" (p. 202).

Establecer de ahí dos especies de intuición sería contradictorio, tanto más que él mismo constata que no hacemos sino cambiar de creencias y que su necesidad se impone. No actuamos, no avanzamos más que por sucesivos actos de fe.

Mas por el hecho de que algunos de estos actos habrían acarreado catástrofes a la humanidad, se consideraría la fe como dañosa en sí misma, y la causa estaría en la forma mística, irracional, que le viene de su esencia.

Jules de Gaultier ha contestado muy bien a esto, separando los misticismos legítimos propios de las sensibilidades superiores, *aquellos que no se dejan arredrar por las condiciones APARENTES del conocimiento,* de "la fe inoportuna" del "creyente racionalista", especialmente nefasta "porque él no se sabe creyente", es decir,

"un cerebro como Lenin, sobre el cual la experiencia no tiene asidero en lo que se refiere a ciertos objetos"(3). La fe tal como la entendemos, está por el contrario ligada a la experiencia que provoca; descarta los límites de la idea o de la voluntad que se le oponen, los lindes del sentido común, para alcanzar sin pretender lograrlo una realidad siempre más profunda. Mas no debe ella afirmarse en la destrucción de la realidad indudablemente conquistada, como, por ejemplo, querer instaurar en el orden de la actividad humana un igualitarismo contrario a todas las formas de la vida y a todas las pruebas que, a cada instante, nos son dadas.

(3) *La foi inopportune*, Mercure de France, 1º de abril de 1926. Cantidad de otras divagaciones de una mística política y social hacen, como el bolchevismo, "una cuadra de una iglesia". La frase, de tan viva justeza, es de H. Bremond (*Pour le romantisme*, p. 207).

Difiero de Jules de Gaultier en este punto: creo que acuerda excesiva importancia a las formas históricas de la fe. La fe y sus actos son, como toda otra cosa, útiles o dañosos según el lugar, el tiempo y el objeto. Pero tal cosa es independiente de su necesidad biológica, inherente a nuestra naturaleza, necesidad condicionada por el principio vital de nuestra sensibilidad.

En su libro, notable bajo tantos aspectos, *La sensibilité métaphysique*, Jules de Gaultier se ve obligado a constatar: "Bajo el aparente conflicto de las lógicas, es el conflicto de las sensibilidades quien mueve el mundo y decide siempre. En verdad no hay más que cuestiones religiosas..." (p. 91). Entre la "sensibilidad espectacular" únicamente estética, que él busca separar radicalmente de la "sensibilidad mesiánica", únicamente moral, existe un punto común donde ambas terminan por encontrarse: el de la felicidad, buscada por el hombre tanto de uno como de otro lado. La aspiración a la felicidad es la que todo lo confunde, la que vuelve a poner todo en cuestión... después de haberlo creado todo. ¿No es acaso inseparable del ser al igual que de la existencia, pues que está incluída en el deseo fundamental? Y los dioses, y los ídoles (libertad, justicia, etc.), ¿no son acaso todavía los hijos del deseo, hijos a la vez regeneradores y destructores?

En suma, el verdadero místico, sea un científico, un poeta, un artista o un santo, pone menos en cuestión los hechos que las *leyes* que de ellos se extraen. Sabedor de que los hechos se deben casi siempre a un descubrimiento intuitivo surgido de una hipótesis, no puede admitir que las leyes cierren la puerta a nuevas hipótesis, máxime cuando no hay, por así decirlo, leyes científicas rigurosamente exactas.

El recuerdo de las controversias suscitadas por las páginas de Henri Poincaré nos recuerda por otra parte la necesidad de denunciar las interpretaciones erróneas que, para perjuicio de la ciencia, se busca extraer de sus hipótesis sucesivas. La función primera de la intuición, y la creencia en el descubrimiento experimental, no disminuye en nada la incontestable realidad, así como la creencia en lo sobrenatural no impide a la mística religiosa adoptar las verdades racionales y experimentales que encuentra al margen de su camino o aún en su camino mismo. En ambos casos, aquello que se *cree* la verdad (limitada y precisa, bien que al infinito, cuando es científica; indefinida, bien que determinada, cuando es religiosa) no resulta en absoluto falseado por actos de fe provisorios o por un acto de fe inmutable. Las viejas querellas de la teología o de la ciencia positivista deben terminar, pues el objeto de su creencia no es el mismo y puede coexistir sin mezclarse en las preocupaciones afectivas e intelectuales del mismo científico. Tan sólo importa que, cada uno de su lado, el religioso o el científico no apunte a aplicaciones presuntuosas y llenas de peligro para la existencia social, ya que la vida colectiva no puede soportar las mismas experiencias que la vida individual.

Y ahora, ¿en qué contradicen nuestros testimonios las nociones del abate Bremond? ¡Quién no se alza ante Paul Souday, que creía incontestable escribir: "La razón es la sola luz para el conocimiento propiamente dicho..." (*Le Temps*, 2 de noviembre de 1925), y que aún osaba agregar: "La belleza no es más que una ilustración y un desbordamiento de la razón"! Todo es en principio creencia; dicho de otro modo: confianza. Y hasta la culminación, un inmenso fondo permanece en la oscuridad. ¡No existe un sólo descubrimiento que no sea el resultado primero o último de un estado lírico! ¡No hay uno solo que pueda nacer sin que el hada se incline sobre su cuna; sin que la intuición de veladas facciones se confunda con el aire que se respira, con el más inexpresable hálito del alma! ¡Así los científicos no objetarían ya el que una mística presida todo alumbramiento, que el sentimiento es el iniciador, y aún el fecundador, de toda concepción; y es entonces que el triunfo podría ser tan grande para la poesía, sin la cual no existe ninguna mística, aunque en nombre de la razón le fuera rehusado el inefable poder de esta infinitud!

En esta mística del descubrimiento que emparenta al científico y al artista por la imaginación y la sensibilidad, un lazo, una corriente resultan evidentes: la poesía. Sólo ella determina sobre distintos puntos la chispa del estado lírico sin el cual —se tenga o no conciencia—, tome la forma que tome (y la forma agitada no es obligatoria: al contrario), la invención, como el amor y su fruto, no puede nacer.

La razón nada tiene que hacer con el amor, y toda ciencia profunda, todo arte verdadero, toda verdadera poesía es mística puesto que es amor; y también razón,

pero a través de los sentidos y más allá de los sentidos, razón unificante, razón trascendente.

—"Sensualidad, animalidad, confusión..."— dicen nuestros anti-místicos.

(¡Ah, la razón que se hace el ángel...!)

—"Realidad, simplemente..."—, responden la ciencia y la poesía; sola realidad creadora pues que no pierde ninguna de las *relaciones* de la vida, relaciones concentradas, sublimizadas por el Amor en la adoración y el éxtasis.

Mas, ¿no puede la poesía prescindir del poema mismo, del poema verbal que sólo sería una expresión ya prescripta? En absoluto, pues ese hijo es el del amor, el que adhiere más a su esencia, el más apto para perpetuar el estado lírico, el estado de invención por el renovarse de las palabras y sus relaciones. ¿Qué descubrimiento hay que no se vea forzado a traducirse en sensación-pensamiento, en sus enlaces con nuestros recuerdos, que no sea palabras, palabras por consiguiente a refundir por el silencio y su éxtasis contemplativo en una nueva carne que es lo propio del poema? Sobre todo, al perder el gusto del poema, el hombre pierde el sentido de la poesía, de aquello que mejor puede mantener el desinterés perfecto de los sentidos y del espíritu, tan necesario al descubrimiento como la exaltación y el fervor. *El poema es la más bella expresión desinteresada que nos permita alcanzar y extender, al transfigurarla y recrearla, la realidad por el Amor.*

Los realistas no comprenden esta realidad mejor que los racionalistas. Y con todo es en esos dos grupos que nuestros poetas se alinean, aceptando esa disociación como lo hacen todos sus miembros. Los unos se sumen en su inconsciente como si lo real fuera sólo tinieblas;

los otros lo niegan al extremo de no verlo con su mirar que se cree lúcido y que se ciega a fuerza de contemplar el vacío. La noche, por ambos lados, es tan grande como para que no entre en ella el "relámpago" que ahonda lo consciente en lo inconsciente, que torna al inconsciente consciente.

No volveremos a encontrar la poesía sin este eterno misticismo donde se opera la síntesis del ser y de las cosas. El abate Bremond nos ha invitado a meditar sobre esta evidencia. Que haya asociado a ella la mística religiosa, no tiene por qué molestar a nadie. Desde el momento que hay creencia —bastante nos han dicho nuestros científicos que cada paso hecho en el conocimiento mismo es un acto de fe—, se ignoren o se opongan las creencias, todas las místicas se emparentan. Es preciso ir más allá, sin miedo de pensar que se relacionan y que se completan.

Mística estética, mística religiosa, mística científica, la civilización entera depende de esta trinidad en una persona sin epíteto: LA POESÍA.

ÍNDICE

UN DEBATE SOBRE LA POESÍA

DE ESTA EDICIÓN SE HAN IMPRESO APARTE DE LOS EJEMPLARES QUE FORMAN LA EDICIÓN CORRIENTE: 30 EJEMPLARES FUERA DE COMERCIO PARA LOS COLABORADORES Y 50 EJEMPLARES ESPECIALES NUMERADOS DEL I AL L EN PAPEL CON MARCA DE AGUA INDIAN BOND C.

ESTE LIBRO SE TERMINÓ DE IMPRIMIR EN LA IMPRENTA LÓPEZ, PERÚ 666, BUENOS AIRES, EL DÍA 31 DE MARZO DE 1947







